



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Vom Habitus zum Thanatos“

Tod und Wiederholung in der Philosophie von Deleuze

verfasst von / submitted by

Dott. Alessandro Baracco

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 06. 05. 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 066 941

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

MA Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Doz. Mag. Dr. Arno Böhler

# Vom Habitus zum Thanatos

## Tod und Wiederholung in der Philosophie von Deleuze

### Inhaltsverzeichnis

Einleitung .....	1
1. Tod und Wiederholung .....	4
1.1. Die empirische Dimension .....	5
1.2. Die transzendente Dimension .....	8
1.3. Die spekulative Dimension und die mythische Dimension .....	13
2. Der Todestrieb als transzendentes Prinzip .....	22
2.1. Die Wiederholung als Differenz .....	24
2.2. Habitus .....	28
2.3. Eros und Mnemosyne .....	31
2.4. Thanatos.....	35
2.5. Eine Synthese von Vitalismus und Nihilismus.....	42
3. Die perverse Wiederholung .....	46
3.1. Das ästhetische Element des Masochismus .....	49
3.2. Das juristische Element des Masochismus .....	58
3.3. Das anti-ästhetische Element des Sadismus .....	61
3.4. Das anti-juristische Element des Sadismus.....	68
3.5. Masochistisches und sadistisches Theater .....	70
Schluss.....	80
Literaturverzeichnis.....	86
Abstract .....	89

## Einleitung

Die Idee des Todestriebs, die von Freud in *Jenseits des Lustprinzips* dargelegt wurde, nimmt in der ersten Phase der Philosophie von Deleuze eine zentrale Stelle ein, insbesondere im Zusammenhang mit dem in *Differenz und Wiederholung* entwickelten Begriff der Wiederholung.

In *Jenseits des Lustprinzips* sah Freud sich vor das Problem gestellt, ein für die Verdrängung alternatives Prinzip zu finden, das die Wiederholung traumatischer Ereignisse erklären könnte; mit den Worten von Deleuze in *Differenz und Wiederholung*: ein positives Prinzip für die Wiederholung.

Das von Freud entdeckte positive Prinzip für die Wiederholung ist der Todestrieb: Ausgehend vom Problem der Wiederholung, die in ihrem unmittelbarsten Stadium mehr oder minder pathologische Gewohnheit (Habitus) ist, gelangt Freud zum Todestrieb (Thanatos).

In der vorliegenden Arbeit soll das Problem des Todestriebs thematisiert werden, sowie die zentrale Bedeutung, die ihm bei der Konstituierung des deleuzianischen Begriffes der Wiederholung zukommt.

Im ersten Kapitel der Arbeit (*Tod und Wiederholung*) erfolgt die Einführung der Problematik, wobei der Akzent auf den interdisziplinären Ansatz gelegt wird, den Deleuze in einem Ineinandergreifen von psychoanalytischen, philosophischen und literaturkritischen Reflexionen verwendet.

Es zeichnen sich so die vier Dimensionen des Nexus Tod -Wiederholung ab, die den Todestrieb konstituiert: eine empirische Dimension, die der freudianischen Psychoanalyse vor der philosophischen (im Sinne von Deleuze: transzendentalen) Wende in *Jenseits des Lustprinzips* angehört; eine transzendente Dimension, die die pure philosophische Spekulation beansprucht; schließlich eine mythische und

eine spekulative Dimension, die durch einen künstlerisch-performativen Zugang zum Todestrieb eröffnet werden.

Der zweite Teil (*Der Todestrieb als transzendentes Prinzip*) ist dem Todestrieb als philosophischem Begriff im Mittelpunkt der deleuzianischen Theorie der Wiederholung gewidmet.

Auch wenn Deleuze Freud das große Verdienst anerkennt, die Notwendigkeit einer transzendentalen Erforschung der Psyche betont zu haben, kritisiert er an ihm, dass er die Wiederholung des Todestrieb als ein Streben des belebten Organismus interpretiert, wieder zur unbelebten Materie zurückzukehren, während der Tod nicht auf einen materiellen Zustand reduzierbar ist, geschweige die Wiederholung.

Es wird zu sehen sein, wie Deleuze in *Differenz und Wiederholung* den freudianischen Gesichtspunkt korrigiert, indem er den philosophisch-transzendentalen Ansatz verschärft. Im Besonderen wird der Abschnitt *Die Wiederholung und das Unbewusste* behandelt, wo Deleuze seine Theorie der drei Synthesen der Zeit darlegt, in der Habitus die erste Synthese ist, Thanatos die letzte, während sich zwischen den beiden die Synthese von Eros und Mnemosyne befindet.

Es sollen hier die Motive geklärt werden, die Deleuze dazu veranlassen, dem Todestrieb im Zusammenhang mit der Wiederholung eine so bedeutsame Rolle zuzuschreiben, trotz des deutlich vitalistischen Charakters seiner Philosophie.

Im letzten Teil (*Die perverse Wiederholung*) werden die Themen des Sadismus und des Masochismus behandelt. Hier soll offengelegt werden, dass das Problem des Todestrieb nicht nur über die psychologische Analyse, sondern auch über dieselbe Philosophie hinausgeht, die die Grenzen der wissenschaftlichen Betrachtung sieht: Als spirituelles Phänomen kann der Todestrieb nur mehr jenseits der empirisch oder rational beweisbaren Kenntnisse weiter vertieft werden. Vornehmlich im Text *Sacher-Masoch und der Masochismus* spezifiziert Deleuze, auf welche Art und Weise: mit einem spekulativen und einem mythischen

Modus; und namentlich im Sadismus und im Masochismus, die als wesentlich (oder zumindest ursprünglich) künstlerische Phänomene betrachtet werden, erkennt Deleuze einerseits den spekulativen, andererseits den mythischen Modus zur Erfassung des Todestrieb.

Schließlich werden Deleuzes Betrachtungen zu Sade und Masoch zum Ausgangspunkt genommen, um einige Überlegungen zu zeitgenössischen Kunstformen im Bereich des Theaters, des Films und der performativen Kunst anzustellen.

Nicht zuletzt eine Feststellung zu Nietzsche, dessen Ideen in meiner Arbeit immer wieder ein bedeutsamer Beziehungspunkt sind. Nietzsches gesamte Philosophie (besonders in der Interpretation, die Deleuze in *Nietzsche und die Philosophie* ausgearbeitet hat) kann auf die Frage des Nihilismus zurückgeführt werden: Was treibt das Leben dazu, sich selbst zu negieren? Die Antwort Nietzsches ist der Wille zur Macht: dieser manifestiert sich sogar bei jenen Menschen, die ihn nicht zu besitzen scheinen, oder besser gesagt, vor allem bei ihnen. In den verschiedenen Verkörperungen des asketischen Ideals, von den Brahmanen bis zum Christentum, bis hin zum Masochismus und Sadismus, versucht der Wille zur Macht, da er auf sein wahres Objekt, das Leben, verzichtet hat, sich gegen die Lebensbedingungen selbst durchzusetzen.

Nietzsche führt also diese allzumenschliche Leidenschaft für den Tod auf geniale Art auf eine Leidenschaft für das Leben zurück. Aber so wie sich hinter dem asketischen Ideal der Wille zur Macht verbirgt, so verbirgt sich hinter dem Willen zur Macht der Todestrieb, in einem ewigen Spiel der Masken, bis ins Unendliche, bis zu dem (Nicht-) Vordringen zur allerletzten Maske, der ursprünglichen Maske.

## 1. Tod und Wiederholung

Der Gedanke, dass die Wiederholung eine enge Bindung zum Tod hat, spielt in Deleuzes *Differenz und Wiederholung* eine zentrale Rolle, vor allem im Abschnitt *Die Wiederholung und das Unbewusste*, so wie auch in seinem im Jahr zuvor erschienenen Text über Sade und Sacher-Masoch, *Sacher-Masoch und der Masochismus*.

In diesem ersten Kapitel beschränke ich mich darauf, drei Dimensionen des Zusammenhangs zwischen Tod und Wiederholung einzuführen, die ich jeweils als eine transzendente, eine mythische und eine spekulative bezeichnet habe, und die ich dann in den folgenden Kapiteln eingehend behandeln werde.

In meiner Arbeit beschäftige ich mich vor allem mit diesen drei Dimensionen, nicht zuletzt, weil sie meiner Ansicht nach in Deleuzes Texten von wesentlichem Interesse sind; um sie jedoch erörtern zu können, ist es notwendig, von der empirischen Dimension, d.h. von der wissenschaftlichen Beobachtung, von der Psychologie auszugehen.

## 1.1. Die empirische Dimension

Nach Deleuzes Auffassung muss man sich an Freuds Text *Jenseits des Lustprinzips* wenden, um dort, im Bereich der Psychoanalyse, die erste Formulierung eines Begriffs von Wiederholung zu finden, der die letztere als dem Tod inhärent definiert.

Wie aus dem Text hervorgeht, zeigt sich auf empirischer Ebene der Zusammenhang von Tod und Wiederholung in jenen psychischen Phänomenen, die anscheinend nicht dem Lustprinzip unterworfen sind, und in denen sich gerade die Wiederholung aus ihrer Bindung zur Lust löst, um eine unabhängige Kraft zu werden.

In *Jenseits des Lustprinzips* nimmt Freud seinen Ausgang von der Infragestellung der Ergebnisse seiner eigenen Forschung, indem er behauptet, dass es eigentlich unrichtig sei, von einer Herrschaft des Lustprinzips über den Ablauf der seelischen Prozesse zu reden. Zu diesem Widerruf veranlasst ihn die rein empirische Beobachtung: „Wenn eine solche (Herrschaft) bestände, müßte die übergroße Mehrheit unserer Seelenvorgänge von Lust begleitet sein oder zur Lust führen, während doch die allgemeine Erfahrung dieser Folgerung energisch widerspricht.“<sup>1</sup>

Freud fährt dann fort, die Fälle aufzuzeigen, in denen das Lustprinzip nicht berücksichtigt zu sein scheint. An erster Stelle werden hier die Ablösung des Lustprinzips durch das Realitätsprinzip und der Mechanismus der Verdrängung angeführt. In diesen beiden Fällen wird jedoch das Lustprinzip nur scheinbar negiert; tatsächlich bewirken sowohl das Realitätsprinzip als auch die Verdrängung eine Unlust nur in Funktion des Lustprinzips: „Die meiste Unlust, die wir verspüren,

---

<sup>1</sup> Freud, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips*. In: *Gesammelte Werke. Bd.13*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1967, S. 5.

ist ja Wahrnehmungsunlust, entweder Wahrnehmung des Drängens unbefriedigter Triebe oder äußere Wahrnehmung, sei es, daß diese an sich peinlich ist, oder daß sie unlustvolle Erwartungen im seelischen Apparat erregt, von ihm als ‚Gefahr‘ erkannt wird.“<sup>2</sup>

Die Fälle, in denen die Unlust nicht ebenso einfach auf das Lustprinzip zurückgeführt werden kann, sind diejenigen der Wiederholung unlustvoller Erlebnisse, die sich im Unfalltraum, im Kinderspiel, in der Neurose, aber auch im Leben nicht-neurotischer Erwachsener ereignen. Die Tatsache, dass „die Leistung der uns bekannten Motive“ nicht ausreicht, um solche Fälle zu erklären, rechtfertigt die Annahme, „daß es im Seelenleben wirklich einen Wiederholungszwang gibt, der sich über das Lustprinzip hinaussetzt.“<sup>3</sup>

Wie Deleuze bemerken wird, stellt dieser Wiederholungszwang keine Ausnahme vom Lustprinzip dar, widersetzt sich ihm nicht wirklich, gehört einer anderen Dimension an. Im Kapitel *Was ist der Todestrieb in Sacher-Masoch und der Masochismus* schreibt Deleuze: „Es wird in der Tat schnell deutlich, daß Freud unter ‚jenseits‘ nicht etwa mögliche Ausnahmen vom Lustprinzip versteht. Wohl führt er scheinbare Ausnahmen an. (...) Alle diese Ausnahmen werden als scheinbare, in Wirklichkeit aber mit dem Lustprinzip vereinbare angeführt. (...) Das Prinzip kennt keine Ausnahme, aber es gibt einen *Rest*, der aufs Prinzip nicht zurückführbar ist; es gibt kein dem Prinzip Widerstrebendes, aber ein ihm Äußeres, Heterogenes – ein Jenseits...“<sup>4</sup>

Freud selbst bestimmt genauer, dass „im Gegensatz zum Lustprinzip“ in Wirklichkeit „unabhängig von ihm“ bedeutet. Nachdem er zwischen psychischen Primär- und Sekundärvorgängen unterscheidet, die einen frei beweglich und im

---

<sup>2</sup> Freud: *Jenseits des Lustprinzips* (1967), S. 7.

<sup>3</sup> Ebenda, S. 21-22.

<sup>4</sup> Deleuze, Gilles: *Sacher Masoch und der Masochismus*. In: Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1980, S. 259.

Unbewussten stattfindend, die anderen gebunden und in bewussten und vorbewussten Systemen vor sich gehend, schreibt er: „Es wäre dann die Aufgabe der höheren Schichten des seelischen Apparates, die im Primärvorgang anlangende Erregung der Triebe zu binden. Das Mißglücken dieser Bindung würde eine der traumatischen Neurose analoge Störung hervorrufen; erst nach erfolgter Bindung könnte sich die Herrschaft des Lustprinzips (und seiner Modifikation zum Realitätsprinzip) ungehemmt durchsetzen. Bis dahin aber würde die andere Aufgabe des Seelenapparates, die Erregung zu bewältigen oder zu binden, voranstehen, zwar nicht im Gegensatz zum Lustprinzip, aber unabhängig von ihm und zum Teil ohne Rücksicht auf dieses.“<sup>5</sup>

Gerade in der Wiederholung und im Wiederholungszwang zeigt sich jener Rest am deutlichsten, der nicht auf das Lustprinzip und die Regeln des Sekundärprozesses zurückgeführt werden kann. Und wenn dieses Jenseits das ursprüngliche Element des Seelenlebens darstellt, dann müssen seine Spuren überall vorhanden sein. Freud kommt so zur Annahme, dass alle Triebe konservativ sind und zur Wiederholung nötigen, und er erkennt im Wiederholungszwang einen allgemeinen Charakter der Triebe.

Die Hypothese eines Wiederholungszwangs nimmt die Gestalt einer Hypothese der konservativen Natur aller Triebe an, wonach jede Lebensform primär nach dem Tod strebt. Die genaue Formulierung lautet: „Ein Trieb wäre also ein dem belebten Organismus innewohnender Drang zur Wiederherstellung eines früheren Zustandes, welchen dies Belebte unter dem Einflusse äußerer Störungskräfte aufgeben mußte.“<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Freud: *Jenseits des Lustprinzips* (1967), S. 31.

<sup>6</sup> Ebenda, S. 38.

## 1.2. Die transzendente Dimension

Und wenn nun jede Form von Evolution, Fortschritt und Bewegung nichts anderes als eine Illusion wäre? Wenn das Leben eine ewige Wiederholung wäre? Das ist, paraphrasiert, die Hypothese, die Freud in *Jenseits des Lustprinzips* formuliert hat. Eine spekulative Annahme, ohne jede empirische Verifizierung, wie vom Autor selbst betont wird, die jedoch einer dringenden Forderung nachkommt, die anscheinend nur die Spekulation zu erfüllen imstande ist.

Gerade dieser von Freud in *Jenseits des Lustprinzips* angewandte philosophische Ansatz ist es, woran Deleuze interessiert ist; und wenn der Zusammenhang von Tod und Wiederholung die Psychologie auf einer empirischen Ebene betrifft, so ist auf einer transzendentalen Ebene die Philosophie kompetent. Im Kapitel *Was ist der Todestrieb?* in *Sacher-Masoch und der Masochismus* ist zu lesen: „Von allen Schriften Freuds ist *Jenseits des Lustprinzips* das Meisterwerk, ein Geniestück philosophischer Reflexion.“<sup>7</sup>

Deleuze überlegt weiter, dass die philosophische Reflexion als transzendente bezeichnet werden muss und erklärt auch, in welchem Sinn: „Prinzip nennt man das zunächst, was einen Bereich bestimmt; in diesem Fall handelt es sich um ein empirisches Prinzip oder Gesetz. Demgemäß bestimmt das Lustprinzip (ohne Ausnahme) das seelische Leben im Es. Eine ganz andere Frage aber ist, was denn nun den Bereich dem Prinzip unterstellt. Eine andere Art von Prinzip wird erforderlich, ein Prinzip zweiten Grades, das die notwendige Unterordnung des Bereichs unter ein empirisches Prinzip erklärt. Dieses Prinzip zweiten Grades nennt man transzendental.“<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Deleuze: *Sacher Masoch und der Masochismus* (1980), S. 258.

<sup>8</sup> Ebenda, S. 259.

Die philosophische Forschung richtet sich auf transzendente Prinzipien. Somit darf man, will man das psychologische Leben philosophisch erforschen, nicht beim Lustprinzip stehenbleiben, auch wenn dieses das Seelenleben ohne Ausnahme regelt, sondern muss sich die Frage stellen: „Durch welche Bindung höherer Ordnung wird die Lust ein Prinzip, wie kann sie diesen Rang haben, wie kann ihr das Seelenleben unterworfen sein? .“<sup>9</sup>

Die Antwort Freuds lautet, dass es sich um die Bindung der Erregung handelt. Aber Eros ist von Thanatos nicht zu trennen: „Es ist dem transzendentalen Verfahren eigentümlich, daß man es nicht abbrechen kann, wann es einem paßt. Wie einen Bestimmungsgrund ausmachen, ohne augenblicklich darüber hinaus in das Grundlose geschneit zu werden, aus dem er emporsteigt? (...) Wie könnte Erregung gebunden und dadurch ‚löslich‘ werden, ohne daß dieselbe Macht sie nicht auch verneinen wollte?“<sup>10</sup>

Wenn nun Eros der Grund ist, dann ist Thanatos das Grundlose: „Die Ergebnisse der transzendentalen Untersuchung haben erbracht, daß Eros die Bedingung der Möglichkeit des empirischen Lustprinzips ist, daß er aber immer und notwendig Thanatos nach sich zieht. Weder Eros noch Thanatos können an sich gegeben sein oder erfahren werden. Nur Kombinationen aus beiden sind der Erfahrung gegeben – wobei die Funktion von Eros darin besteht, die Energie von Thanatos zu binden und diese Kombinationen dem Lustprinzip im Es zu unterwerfen. Da sich Eros in Wirkungen äußert, ist er nicht wie Thanatos schweigsam, obschon er genausowenig gegeben ist wie dieser. Denn Thanatos, das von Eros heraufbeschworene Grundlose, ist umso furchtbarer, als er wesentlich stumm ist.“<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Deleuze: *Sacher Masoch und der Masochismus* (1980), S. 259.

<sup>10</sup> Ebenda, S. 260-61.

<sup>11</sup> Ebenda, S. 262.

Freud selbst bemerkt am Ende in *Jenseits des Lustprinzips*: „Es muß uns auch auffallen, daß die Lebenstrieb so viel mehr mit unserer inneren Wahrnehmung zu tun haben, da sie als Störenfriede auftreten, unausgesetzt Spannungen mit sich bringen, deren Erledigung als Lust empfunden wird, während die Todestriebe ihre Arbeit unauffällig zu leisten scheinen.“<sup>12</sup>

Gerade diese Natur von Thanatos veranlasst Deleuze, den Begriff „Todestrieb“ im Singular zu verwenden, um Thanatos als transzendentes Prinzip zu bezeichnen und ihn von den anderen Trieben abzugrenzen, welcher Art auch immer sie seien: „Daher denn auch der Singular des Wortes ‚Trieb‘ – Todestrieb – diese transzendente und stumme Instanz richtig bezeichnet. Die erotischen und destruktiven Triebe (im Plural) bezeichnen nur Komponenten gegebener Kombinationen, d.h. die Repräsentanten von Eros, bzw. Thanatos im Gegebenen: die direkten Repräsentanten von Eros und die indirekten von Thanatos, beide aber stets als im Es vermischte.“<sup>13</sup>

Nach Deleuze besteht die von *Jenseits des Lustprinzips* dargestellte Wende genau darin, dass der Todestrieb nicht im Verhältnis zu destruktiven und aggressiven Tendenzen betrachtet wird, sondern als positives, ursprüngliches Prinzip für die Wiederholung. Thanatos ist nicht das, was sich Eros entgegensetzt, sondern das, was Eros zur Wiederholung zwingt.

„Eros und Thanatos unterscheiden sich darin, daß Eros wiederholt werden muß und nur in der Wiederholung erlebt werden kann, daß Thanatos (als transzendentes Prinzip) aber Eros zur Wiederholung veranlaßt und ihn der Wiederholung unterwirft.“<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Freud, *Jenseits des Lustprinzips* (1967), S. 69.

<sup>13</sup> Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* (1980), S. 262.

<sup>14</sup> Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. München: Wilhelm Fink Verlag 1992, S. 36.

Diese Auffassung des Todestriebs als transzendentes Prinzip, die ich im zweiten Kapitel erörtere, wird von Deleuze zuerst in *Sacher-Masoch und der Masochismus*, 1967, und dann in *Differenz und Wiederholung*, das ein Jahr später erscheint, ausgearbeitet. Wenn das Thema des Todestriebs im ersten Text innerhalb der psychoanalytischen Debatte zum Thema des Sado-Masochismus kontextualisiert ist, so übernimmt es im zweiten eine bestimmende Rolle im Hinblick auf den Begriff der Wiederholung im Allgemeinen.

In *Differenz und Wiederholung* stellt der Todestrieb eine Art ursprünglicher Verdrängung und den mit ihr korrespondierenden Wiederholungszwang dar, der gleichzeitig ein „Verkleidungszwang“ ist. Nach dem, was Deleuze im Teil *Die Wiederholung und das Unbewusste* schreibt, muss der Todestrieb „in seinem spirituellen Verhältnis zu den Masken und Travestien“<sup>15</sup> begriffen werden. Er schreibt weiter dazu: „Tatsächlich ist die Wiederholung das, was sich verkleidet, indem es sich konstituiert, und sich nur insofern konstituiert, als es sich verkleidet. Sie liegt nicht unter den Masken, sondern bildet sich von einer Maske zur anderen, wie von einem ausgezeichneten Punkt zu einem anderen, von einem privilegierten Augenblick zu einem anderen, mit und in den Varianten. Die Masken verdecken nichts, nur andere Masken. Es gibt keinen ersten Term, der wiederholt würde.“<sup>16</sup>

Eine solche ursprüngliche Wiederholung, in der es keinen ersten Term gibt, der wiederholt wird, kann nun ihren sprachlichen und begrifflichen Ausdruck nur in den oben zitierten paradoxen Termini finden, und das entspricht konsequent Deleuzes Auffassung vom Todestrieb. Wenn der Todestrieb nämlich philosophisch als transzendentes Prinzip bestimmt wird, dann bedingt gerade diese seine Natur, dass man nicht weiter in philosophischen Termini darüber hinaus sprechen kann: als transzendentes, nie in der sinnlichen Erfahrung gegebenes Prinzip kann der Todestrieb nur spekulativ oder mythisch erfasst werden, wie Deleuze schon in

---

<sup>15</sup> Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. (1992), S. 34.

<sup>16</sup> Ebenda, S. 34.

*Sacher- Masoch und der Masochismus*, auf Freud zurückkommend, geschrieben hatte.

So führt uns die philosophische Vertiefung des Todestriebs zum Thema des Sado-Masochismus zurück; nach Meinung von Deleuze hat nämlich der spekulative Modus nur indirekt mit der Philosophie zu tun und koinzidiert mit dem Sadismus, der mythische mit dem Masochismus.

Mit dieser Thematik setzt sich Deleuze in dem Text *Sacher-Masoch und der Masochismus* auseinander, wo er seinen eigenen Gesichtspunkt zu den Werken von Sade und Sacher-Masoch ausarbeitet.

Wenn uns Deleuzes transzendente Forschung von der Psychoanalyse zur Philosophie gebracht hat, so führt sie uns jetzt wieder zu einem medizinisch-klinischen Problem, jedoch mit dem Unterschied, dass jetzt die Kranken selbst als Kliniker angesehen werden.

Im Gegensatz zu vielen Vorurteilen der Psychoanalyse ist das, was nach Meinung von Deleuze sowohl Sade als auch Masoch ausdrücken, wenn auch mit verschiedenen Techniken, nur scheinbar die Bindung zwischen Lust und Schmerz; in Wirklichkeit drücken sie die Verbindung von Wiederholung und Tod aus, erfassen den Todestrieb als transzendentes Prinzip.

### 1.3. Die spekulative Dimension und die mythische Dimension

Um zu begreifen, warum der Todestrieb gerade im Sadismus und im Masochismus in seinem eigentlichen Sinn erfasst wird, scheint es mir sinnvoll, von dem besonderen Zusammenhang auszugehen, der nach Meinung von Deleuze zwischen Perversion und Wiederholung besteht. Wenn Phänomene wie die Verdrängung, der traumatische Traum, die Wiederholung im Kinderspiel als nur scheinbare Ausnahmen vom Lustprinzip begriffen worden sind, so scheint Deleuze in den Perversionen den Ausdruck einer Macht der Wiederholung zu erkennen, die imstande ist, sie wirklich und gänzlich vom Lustprinzip zu befreien. Deleuze analysiert den freudianischen Begriff der Perversion und stellt dabei das Phänomen der Entsexualisierung in den Vordergrund, sowie deren Besonderheiten, mit denen sie in den Perversionen in Erscheinung tritt.

Die Entsexualisierung, d.h. der Prozess, bei dem eine bestimmte Menge von Libido neutral, indifferent und abziehbar wird, spielt sowohl in der Ausbildung des Ichs (Idealisierungsprozess), als auch in der Bildung des Über-Ichs (Identifikationsprozess) eine bestimmende Rolle und kann mit dem Lustprinzip teilweise in Kontrast treten und so funktionelle Störungen wie Neurosen hervorrufen oder eine Sublimation der Sexualtriebe bewirken.

Außer diesen beiden Arten der Interaktion mit dem Lustprinzip ist der Entsexualisierung noch eine dritte eigen, die Deleuze in den Perversionen erkennt, wo die Entsexualisierung, im Unterschied zu den Neurosen und zur Sublimation, von einem Prozess der Resexualisierung begleitet ist: „nichtsdestoweniger geht sie mit einer Resexualisierung einher, in der das Desexualisierungsmoment keineswegs verschwindet, sondern eine neue Wirkungsbasis erhält, welche in den

Funktionsstörungen und Sublimation nicht zustandekommt. Es ist, als ob das Desexualisierte als solches, und zwar auf neue Weise, resexualisiert würde.“<sup>17</sup>

Die perverse Resexualisierung des Sadisten und des Masochisten scheint im Zeichen der Gleichung von Schmerz und Lust zu erfolgen und so die Herrschaft des Lustprinzips zu erhalten. In den Augen von Deleuze ist diese Analyse zwar annehmbar, aber nur auf oberflächlicher Ebene, da die Verbindung von Lust und Schmerz nur eine scheinbare ist und eine tiefere Beziehung zwischen Lust und Wiederholung verbirgt, die ihrerseits den Todestrieb, d.h. die ursprüngliche Beziehung zwischen Tod und Wiederholung, verbirgt (und gleichzeitig offenbart).

Der Schmerz ist zwar ein zentrales Element des Sadismus und Masochismus, ist aber der Wiederholung untergeordnet. Er darf nicht als distinktives Merkmal des Sadismus und Masochismus aufgefasst werden, da damit sozusagen die Entsexualisierung mit der Resexualisierung verwechselt würde. Denn tatsächlich, wie oben schon erwähnt, charakterisiert nicht die Entsexualisierung, sondern die Resexualisierung die Perversion: „der Schmerz hat hier keineswegs eine sexuelle Bedeutung, er stellt ja im Gegenteil die Entsexualisierung dar, durch welche die Wiederholung autonom (...) wird.“<sup>18</sup>

In der Tatsache, dass sich die Wiederholung in dem Moment unabhängig macht, in dem die Libido entsexualisiert wird, besteht die Resexualisierung.

Aus diesem Grund scheint Deleuze in der Perversion eine Macht der Wiederholung zu erkennen, die imstande ist, das Lustprinzip radikal zu untergraben, jedoch nicht zu entthronen: „Hinter dem rituellen Tam-Tam von Sadismus und Masochismus steht die Wiederholung als schreckliche Macht. Was sich dabei allerdings geändert hat, ist das Verhältnis von Wiederholung und Lust. Die Wiederholung ist nicht mehr lusterinnerndes und lustsuchendes Verhalten, sie ist nicht mehr von der

---

<sup>17</sup> Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* (1980), S. 264.

<sup>18</sup> Ebenda, S. 267.

Vorstellung abhängig, einen bestimmten lustvollen Zustand wieder- oder neu herzustellen; die Wiederholung ist jetzt entfesselt, sie ist von jeder vorgängigen Lust unabhängig, sie ist selbst Idee, Ideal geworden. Umgekehrt ist die Lust nun Verhalten, das die Wiederholung sucht, begleitet, ihr folgt als eigenständiger, furchtbarer Macht.“<sup>19</sup>

Diese furchtbare Macht der Wiederholung ist der Todestrieb selbst, jene ursprüngliche Wiederholung, die, wie ein Urtrieb, noch vor ihrem Objekt existiert.

In diesem Sinn ist es nur in den Perversionen möglich, den Todestrieb wahrhaftig zu erfassen. Nur hier geht die Entsexualisierung von Eros mit der Resexualisierung von Thanatos einher. So ist also unter allen scheinbaren Ausnahmen vom Lustprinzip die Perversion die einzige, in der der Tod seine ihm eigene, triebhafte Natur offenbart.

Sadismus und Masochismus erfassen nach Meinung von Deleuze den Todestrieb auf zwei spezifische Arten: mit dem spekulativen und dem mythischen Modus; Aspekt, bei dem die Kritik an der klassischen, von Freud geteilten Interpretation der „angeblichen sado-masochistischen Einheit“ oder der Komplementarität von Sadismus und Masochismus ansetzt.

In *Triebe und ihre Schicksale* klassifiziert Freud die Perversionen als „zwei Triebgegensatzpaare: Sadismus–Masochismus und Schaulust–Zeigelust.“<sup>20</sup>

Im Paragraph *Sadismus und Masochismus* in der ersten der *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* behandelt Freud den Sadismus und den Masochismus sogar als eine einzige Perversion, die imstande ist, zwei unterschiedliche Formen anzunehmen: „Die Neigung, dem Sexualobjekt Schmerz zuzufügen, und ihr Gegenstück, diese häufigste und bedeutsamste aller Perversionen, ist in ihren beiden Gestaltungen,

---

<sup>19</sup> Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* (1980), S. 266.

<sup>20</sup> Freud, Sigmund: *Triebe und Tribschicksale*. In: Anna Freud u.a. (Hg.): *Gesammelte Werke*. Bd.10. London: Imago 1949, S. 225.

der aktiven und der passiven, von v. Krafft-Ebing als Sadismus und Masochismus (passiv) benannt worden.“<sup>21</sup>

Deleuze glaubt hingegen an die Notwendigkeit einer differenziellen Analyse; in der Vorbemerkung von *Sacher-Masoch und der Masochismus* schreibt er programmatisch: „Zu oft hat man gesagt, dass ein und derselbe Mensch Sadist und Masochist sei; zuletzt hat man es geglaubt. Alles ist wieder von vorn anzufangen, und zuerst die Lektüre Sades und Masochs. Da das klinische Urteil voller Vorurteile steckt, ist alles von einem Standpunkt außerhalb des klinischen Bereichs neu aufzunehmen, vom Literarischen her, von dem aus die Perversionen auch bezeichnet wurden.“<sup>22</sup>

Das Studium des Sadismus und Masochismus kann nicht von dem der Werke von Sade und Masoch absehen, einerseits, weil historisch gesehen beide Perversionen nach diesen beiden Autoren benannt sind (von Krafft-Ebing<sup>23</sup>); andererseits, auf einem tiefer gehenden Niveau, weil die Kunst selbst, dieselben Sacher und Masoch die besten Kliniker des Sadismus und Masochismus sind: „Kann sein, dass die (literarische) Kritik und die (medizinische) Klinik dadurch bewegt werden, in eine neue Beziehung einzutreten, in der sie wechselseitig voneinander lernen: Die Symptomatologie hat immer etwas von einer Kunst: Die klinischen Merkmale des Sadismus und Masochismus sind nicht zu trennen von den literarischen Werten Sades und Masochs. Und statt sich einer Dialektik zu überlassen, die nur rasch die Gegensätze vereinigt, sollten eine Kritik und eine Klinik angestrebt werden, welche die wirklich differentiellen Mechanismen ebenso klar wie die künstlerische Qualität aufweisen.“<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Freud, Sigmund: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. In: *Gesammelte Werke*. Bd.5. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1968, S. 56.

<sup>22</sup> Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* (1980), S. 169.

<sup>23</sup> Vgl. Krafft-Ebing, Richard von: *Psychopathia sexualis*. Stuttgart: Verlag von Ferdinand Enke 1894, S. 57 (Fußnote 1), S. 89 (Fußnote 2).

<sup>24</sup> Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* (1980), S. 169-170.

Genau an dieser Idee des Ineinandergreifens von künstlerischer Kritik und Klinik bei der Erforschung des Sadismus und des Masochismus orientiert sich der Schlussteil meiner Arbeit, wo ich versuche, die von Deleuze angestellten Betrachtungen zu den Werken von Sade und Sacher-Masoch auf andere künstlerische Ausdrucksformen (wie Theater, Film und performative Kunst) auszudehnen.

Wie man Deleuzes Interpretation der Werke von Sade und Sacher-Masoch entnehmen kann, sind die künstlerischen und klinischen Besonderheiten des Sadismus und Masochismus in erster Linie auf die Differenz der Beziehungsarten zurückzuführen, die beide Perversionen mit dem Todestrieb haben, eben die Differenz zwischen spekulativem und mythischem Modus.

Das Problem des Sadismus und Masochismus erweist sich als ein vorrangig an die Sprache gebundenes Problem; denn mittels dieser beiden Modalitäten sind Sadismus und Masochismus in der Lage, die Grenzen der Sprache zu überschreiten und dem, was nicht hörbar ist, eine Stimme zu verleihen: „er (der Todestrieb) ist – Freud sagt es in großartigen Textstellen – wesentlich stumm. Und dennoch muss von ihm gesprochen werden. (...) Es muss von ihm gesprochen werden, da es nichts von ihm Unabhängiges gibt, aber dies kann, wie Freud erläutert, nur auf spekulative oder mythische Weise geschehen.“<sup>25</sup>

Genau das machen Sade und Sacher-Masoch, und aus diesem Grund meint Deleuze, dass die Werke beider Autoren als pornologisch und nicht als pornographisch zu definieren sind: „Die pornologische Literatur will vor allem die Sprache mit ihrer eigenen Grenze, die eine Sprachlosigkeit wäre, in Beziehung setzen (die Gewalt, die nicht spricht, das Erotische, von dem man nicht spricht).“<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* (1980), S. 185.

<sup>26</sup> Ebenda, S. 178-179.

Diese Gewalt und dieser Erotismus sind der Todestrieb selbst, dessen schweigsamen, unauffälligen Charakter sowohl Freud als auch Deleuze hervorgehoben haben.

Man kann versucht sein, einen solchen Charakter als obszön zu bezeichnen, und zwar in dem Sinn, dass er notwendigerweise außerhalb der Szene ist, nie in der Erfahrung gegeben. Und wenn der Todestrieb das Obszöne der Psyche repräsentiert, so scheint es konsequent, dass er nur in einer Literatur des Obszönen erfasst werden kann, die sich von einer Pornographie zu Pornologie erhebt. Sowohl Sade als Masoch verdienen die Bezeichnung des Pornologen, da in den Werken beider die Sprache mit ihrer eigenen Grenze in Beziehung gesetzt wird; besonders die Elementarfunktionen der Sprache (Befehl und Beschreibung) heben sich auf eine höhere Funktion hin auf, auch wenn die Modalitäten, mit denen es geschieht, sehr unterschiedlich sind: „Bei Sade hebt sich die befehlende und beschreibende Funktion der Sprache auf eine rein demonstrative und setzende Funktion hin auf; bei Masoch hebt sie sich ebenfalls auf, aber auf eine dialektische, mythische und persuasive Funktion hin. Diese Verteilung rührt an das Wesen der beiden Persionen: ein Monstrum in doppelter Brechung“.<sup>27</sup>

Die Befehle der Libertins von Sade und die despotischen Frauen Masochs, die scheinbar pornographischen Beschreibungen sadistischer oder masochistischer Situationen gehen über ihren Inhalt hinaus, und zwar in dem Moment, in dem sich ihre jeweils befehlenden und beschreibenden Funktionen in einer höheren Funktion aufheben.

Im Falle von Sade ist diese höhere Funktion der Sprache die Demonstration: Sowohl die philosophischen Rechtfertigungen der Gewalt und der Persionen, die die Taten der „Helden“ Sades regelmäßig begleiten, wie auch die Positionen der Körper, die sich in Orgien zusammuntun, sind als Ausdruck dieses rein

---

<sup>27</sup> Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* (1980), S. 179.

demonstrativen Zwecks zu interpretieren: „Die Beschreibungen, die Körperstellungen spielen nur noch eine Rolle als sinnlich-materielle Figuren, deren Zweck sich in der Illustration der abscheulichen Beweisführung erschöpft; und die Befehlswörter, die von den Libertins hervorgestoßenen Imperative, werden gleichsam zu Problemsätzen, die auf die tiefere Kette der sadistischen Theoreme verweisen.“<sup>28</sup>

In Masoch hingegen ist die höhere Funktion, zu der sich Befehle und Beschreibungen erheben, die Überredung, die Dialektik, die Erziehung: „Da ist kein Henker mehr, der sich seines Opfers bemächtigt und an ihm um so mehr seine Lust hat, je weniger es einwilligt und überzeugt ist. Statt dessen ist da ein Opfer, das seinen Henker sucht, das ihn zu diesem Zweck erst bilden und überzeugen muss, um einen Bund für das allersonderbarste Unterfangen mit ihm eingehen zu können.“<sup>29</sup>

So sind die Imperative der Despotinnen nur scheinbare Befehle und das Verhalten des Masochisten nur zum Schein ein Verhalten der Unterwerfung.

Durch diese beiden höheren Funktionen können sich die Sprachen von Sade und Masoch mit der Sprachlosigkeit der Gewalt und des Erotismus in Beziehung setzen und das Obszöne inszenieren.

Aber wenn die demonstrative Funktion bei Sade eine Obszönität der Sprache impliziert, so neigt bei Masoch die dialektische Funktion dazu, diese Obszönität auszuschließen.

Die demonstrative Funktion realisiert sich ohne obszöne Beschreibungen nicht, da sie auf der Idee der reinen Negation beruht. Man könnte sagen, Sade negiert all das, was nicht Negation in seiner reinsten Form, also abstrakt und spekulativ ist.

---

<sup>28</sup> Deleuze, Sacher-Masoch und der Masochismus (1980), S. 175.

<sup>29</sup> Ebenda, S. 176.

Es ist nur Platz für die Grausamkeit und den Ekel, die mit der größten Fülle von Details zu beschreiben sind.

Bei Masoch hingegen realisiert sich die dialektische Funktion ausschließlich durch die höchste Dezenz der Beschreibungen, da sie auf der Suspension als Ideal der Einbildungskraft beruht.

Es ist, als würde Sade das Obszöne dadurch erfassen, dass er es unter der schonungslosen Lupe der Vernunft betrachtet, während Masoch es in einem idealen Bild festhält.

Aber der in Relation zum Thema meiner Arbeit relevanteste Fakt ist, dass beide Phänomene von Deleuze als Phänomene der Wiederholung beschrieben werden, bei Sade als forcierende Wiederholung, als suspensive Wiederholung bei Masoch.

Wenn es bei Sade darum geht, zu wiederholen, um zu akkumulieren, zu verdichten, zu beschleunigen, so wird bei Masoch wiederholt, um zu reduzieren, zu umschreiben, die Zeit zu verlangsamen, bis sie zum Stillstand kommt.

So sind die sensiblen Bilder der forcierenden Wiederholung die Spiegel, die die Körper ins Unendliche vervielfachen, die scheinbar nie endenden Foltern, die die Libertins ihren Opfern zufügen, die unveränderlichen Gesetze der grausamen Natur.

Die sensiblen Bilder der suspensiven Wiederholung sind hingegen die Spiegel, so wie die Portraits, die einen Augenblick oder eine Pose festhalten, die Seile, die den Körper des Masochisten in der Schweben und in der Erstarrung halten, die statuarischen Posen der despotischen Frauen, die zu mythischen Göttinnen aus Stein aufsteigen.

Der Sadist will die Obszönität so lange vervielfachen, bis sie potentiell unendlich wird, unendlich vertiefbar. Nur so kann er die Idee einer reinen Negation, eines absoluten Bösen denken und dadurch seine Erregung erreichen.

Der Masochist will die Obszönität suspendieren, erstarren lassen, bis sie zu einer mythischen Entität, zu einem erotischen Ideal wird, mit dem er eine ewige Erregung erlangen will.

An diesem Punkt können wir der differenziellen Analyse des Sadismus und Masochismus von Deleuze den letzten Baustein hinzufügen und die zwei Modalitäten bestimmen, durch die die Wiederholung, jeweils im Sadismus und Masochismus, zu einer unabhängigen Macht wird: die Forcierung und die Suspension.

## 2. Der Todestrieb als transzendentes Prinzip

Die Idee des Todestriebs als transzendentes Prinzip könnte als Berührungspunkt zwischen Freuds Hypothese der Todestriebe, in *Jenseits des Lustprinzips* formuliert, und Deleuzes Konzeption der Wiederholung, in *Differenz und Wiederholung* systematisch ausgeführt, betrachtet werden.

Aber vielleicht klingt diese Aussage einschränkend, wenn man bedenkt, dass sich die in *Differenz und Wiederholung* dargelegte Auffassung der Wiederholung Seite um Seite konstituiert, und zwar in einer besonders intensiven Konfrontation mit Freuds Psychoanalyse im Hinblick auf das Thema des Todestriebs.

Das Argument wird schon auf den ersten Seiten eingeführt, wird aber vor allem im Kapitel *Die Wiederholung für sich selbst* und im Besonderen im Abschnitt *Die Wiederholung und das Unbewusste* substantiell ausgearbeitet.

Aber, wie Henry Somers-Hall in *Deleuze, Freud and the Three Syntheses* bemerkt: "Despite Deleuze's analysis of Freud taking up almost half of the second chapter of *Difference and Repetition*, this analysis has received very little critical attention."<sup>30</sup>

Ein Grund dafür sei, dass Deleuze im *Anti-Ödipus* seine Interpretation der Psychoanalyse Freuds kompletter und systematischer darlegt als in *Differenz und Wiederholung*.

Und dennoch lässt der transzendental-metaphysische Ansatz, den Deleuze in *Differenz und Wiederholung* anwendet, die Analyse des freudianischen Texts irreduzibel zu jener im *Anti-Ödipus* werden, da der letztere durch eine eher

---

<sup>30</sup> Somers-Hall, Henry: *Deleuze, Freud and the Three Syntheses*. In: ders. (Hg.): *Deleuze and Guattari Studies*, Jg.11, Nr.3, August 2017. Edinburgh University Press, S. 297.

politische und materialistische Prägung charakterisiert ist: “*Difference and Repetition* was published four years before *Anti-Oedipus*, and offers a far more transcendental account of Freud’s thought than one finds in the latter text. The difference in the metaphysical basis between *Difference and Repetition* and *Anti-Oedipus* renders the reading offered of *Beyond the Pleasure Principle* valuable in its own right, and the detailed textual engagement provides a compelling account of the limitations of Freud’s thought.”<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Somers-Hall: *Deleuze, Freud and the Three Syntheses* (2017), S. 297-298.

## 2.1. Die Wiederholung als Differenz

„Die Wiederholung ist nicht die Allgemeinheit.“<sup>32</sup>. Mit dieser lakonischen Aussage beginnt *Differenz und Wiederholung*. Als Erstes warnt Deleuze uns davor, die Wiederholung mit der Ähnlichkeit und der Allgemeinheit zu verwechseln. Tatsächlich ist die Wiederholung eine „Überschreitung“<sup>33</sup>, „Schrecken oder Paradox des Kopfes“<sup>34</sup>, dasjenige, was als solches verschieden ist: „Die Wiederholung wird von Elementen ausgesagt, die wirklich unterschieden sind und dennoch strikt denselben Begriff besitzen. Die Wiederholung erscheint folglich als Differenz, aber als absolut begrifflose und in diesem Sinne indifferente Differenz.“<sup>35</sup>

Der Ausdruck „begrifflos“ hat trotz seiner kantianischen Färbung eine Bedeutung, die direkt mit der Psychoanalyse, und speziell mit den freudianischen Theorien zum Wiederholungszwang verbunden ist, die vor allem ab dem Text *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten* ausgearbeitet wurden, wo u.a. zu lesen ist: „der Analytierte *erinnere* überhaupt nichts von dem Vergessenen und Verdrängten, sondern er *agiere* es. Er reproduziert es nicht als Erinnerung, sondern als Tat, er *wiederholt* es, ohne natürlich zu wissen, daß er es wiederholt.“<sup>36</sup>

Deleuze schreibt dazu, in Anlehnung an Freud: „In all diesen Fällen wiederholt dasjenige, was wiederholt, nur dadurch, dass es nicht ‚begrift‘, sich nicht erinnert, nicht weiß oder kein Bewusstsein besitzt.“<sup>37</sup>

---

<sup>32</sup> Deleuze, *Differenz und Wiederholung* (1992), S. 15.

<sup>33</sup> Ebenda, S. 17.

<sup>34</sup> Ebenda, S. 16.

<sup>35</sup> Ebenda, S. 33.

<sup>36</sup> Freud, Sigmund: *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*. In: Anna Freud u.a. (Hg.): *Gesammelte Werke. Bd.10*. London: Imago 1949, S. 129.

<sup>37</sup> Deleuze, *Differenz und Wiederholung* (1992), S. 33.

Nur das, was nicht Gegenstand einer Repräsentation sein kann, was vergessen oder verdrängt ist, kann wiederholt werden, jedoch ist nicht die Verdrängung die Ursache der Wiederholung. Es ist vielmehr das Gegenteil richtig: „Ich verdränge, weil ich zunächst manche Dinge oder manche Erfahrungen nur im Modus der Wiederholung erleben kann.“<sup>38</sup>

Aus diesem Grund versucht Freud in *Jenseits des Lustprinzips* ein positives, zur Verdrängung alternatives Prinzip für die Wiederholung zu ermitteln, was ihn zur Theorie der Todestriebe führt. Deleuze bemerkt dazu: „Der Todestrieb wird nicht in Zusammenhang mit den destruktiven Tendenzen, nicht in Zusammenhang mit der Aggressivität entdeckt, sondern auf Grund einer direkten Berücksichtigung der Wiederholungsphänomene. Seltsamerweise wird der Todestrieb als ursprüngliches positives Prinzip für die Wiederholung namhaft gemacht.“<sup>39</sup>

Aber wenn die Wiederholung auf der einen Seite ein „tödlicher“ Wiederholungszwang ist, der uns fesselt und krank macht, so ist er auf der anderen Seite das, wodurch wir uns befreien können oder wodurch wir zur Heilung gelangen: „In diesem Sinne konstituiert die Wiederholung aus sich selbst heraus das aktive Spiel unserer Krankheit und unserer Gesundheit, unseres Verderbens und unseres Heils.“<sup>40</sup>

Auch hier ist der Bezugspunkt die freudianische Theorie des Wiederholungszwangs: „Von Anfang an betonte Freud, dass es zur Unterbrechung der Wiederholung nicht genügte, sich abstrakt (ohne Affekt) zu erinnern oder einen Begriff überhaupt zu bilden oder sich das verdrängte Ereignis in seiner ganzen Besonderheit vorzustellen: Man musste vielmehr die Erinnerung an ihrer ursprünglichen Stelle aufsuchen, sich sofort in der Vergangenheit einrichten, um

---

<sup>38</sup> Deleuze, *Differenz und Wiederholung* (1992), S. 35.

<sup>39</sup> Ebenda, S. 33.

<sup>40</sup> Ebenda, S. 37.

die lebendige Verbindung zwischen Wissen und Widerstand, Vorstellung und Blockierung herzustellen.“<sup>41</sup>

Und all das wird durch die Übertragung möglich gemacht: „Nun ist die Übertragung noch Wiederholung, vor allem Wiederholung... Aber die Wiederholung hat in der Übertragung weniger die Funktion, Ereignisse, Personen und Leidenschaften zu identifizieren, als die Echtheit von Rolle zu erweisen und Masken auszuwählen.“<sup>42</sup>

Das Spiel der Wiederholung ist also ein Spiel der Verkleidung: „Tatsächlich ist die Wiederholung das, was sich verkleidet, indem es sich konstituiert und sich nur insofern konstituiert, als es sich verkleidet.“<sup>43</sup> Um dieses Paradox auszudrücken, unterscheidet Deleuze zwei Arten der Wiederholung (und die Terminologie, die er verwendet, bezeugt den zuinnerst erotischen Charakter dieses Maskenspiels, das die Wiederholung ist): eine nackte und eine bekleidete Wiederholung, wobei sich die zweite unter der ersten verbirgt. Gerade darin besteht der paradoxe Aspekt der Wiederholung: In ihr verbergen die Verkleidungen wieder nur andere Verkleidungen, und die Maske ist die Wahrheit des Nackten.

Wenn nun die nackte Wiederholung eine begrifflose Differenz ist, weil sie äußerlich zum Begriff besteht (sie ist „Differenz zwischen Objekten, die unter demselben Begriff repräsentiert werden, und fällt in die Indifferenz von Raum und Zeit“<sup>44</sup>), so ist die bekleidete Wiederholung eine begrifflose Differenz, weil sie der Idee immanent ist („sie entfaltet sich als rein schöpferische Bewegung eines dynamischen Raums und einer dynamischen Zeit, die der Idee entsprechen“<sup>45</sup>).

---

<sup>41</sup> Deleuze, *Differenz und Wiederholung* (1992), S. 36.

<sup>42</sup> Ebenda, S. 36-37.

<sup>43</sup> Ebenda, S. 34.

<sup>44</sup> Ebenda, S. 42.

<sup>45</sup> Ebenda, S. 42.

Wenn die nackte Wiederholung materiell ist und die Begriffe angeht, so ist die bekleidete Wiederholung die einzige echte (spirituelle) Wiederholung und betrifft die Ideen, und zwar über jede Repräsentation und Begriffsbildung hinaus: „Denn es gibt keine Wiederholung ohne ein Wiederholendes, nichts Wiederholtes ohne wiederholende Seele.“<sup>46</sup>

An diesem Punkt stellt sich für Deleuze das Problem, diese „idealistische“ Auffassung der Wiederholung als spirituelles Phänomen mit der Rolle zu vereinbaren, die die Wiederholung, in erster Linie in Form der Gewohnheit (Habitus), bei der Bildung der Struktur unserer sinnlichen und psychischen Erfahrung einnimmt, bevor noch irgendeine spirituelle Macht, im klassischen Sinn des Begriffs, eingreifen oder auch nur existieren kann.

Es geht darum, das Fürsich der Wiederholung zu denken, und zwar „eine ursprüngliche Subjektivität, die notwendig in deren Bildung eingehen muss.“<sup>47</sup>

Daraus geht die Theorie der drei Synthesen hervor (die ich in den folgenden Abschnitten behandle), die für die Zeit, das Unbewusste und allgemein für die Erfahrung konstitutiv sind: die Synthese von Habitus, die von Eros und Mnemosyne und die von Thanatos.

Die Bezeichnung „Synthese“ ist hier auf ihre kantianische Bedeutung bezogen, aber nur, um sie umzukehren: wenn die kantianische Synthese eine aktive Synthese ist, eine Aktion des Intellekts und ein Produkt der Subjektivität, so sind die die Zeit konstituierenden Synthesen nach Auffassung von Deleuze passive Synthesen, die eher eine Subjektivität konstituieren, als dass sie aus ihr resultieren.

---

<sup>46</sup> Deleuze, *Differenz und Wiederholung* (1992), S. 42.

<sup>47</sup> Ebenda, S. 99.

## 2.2. Habitus

„Die Zeit bildet sich nur in der ursprünglichen Synthese, die sich auf die Wiederholung der Augenblicke bezieht. Diese Synthese zieht die unabhängigen, sukzessiven Augenblicke jeweils ineinander zusammen. Sie bildet damit die gelebte Gegenwart, die lebendige Gegenwart.“<sup>48</sup>

Es ist Habitus, dem man diese ursprüngliche Synthese der Zeit attribuieren muss. Die Gewohnheit ist nach Deleuze, der sich hier auf Hume bezieht, ein Ergebnis der Einbildungskraft, die als Fähigkeit definiert wird, mehrere Elemente in einem homogenen Eindruck zu kontrahieren. In diesem Sinn ist sie als eine Tätigkeit der Materie selbst, und nicht als eine des Geistes, zu verstehen: „Diese Synthese muss in jeder Hinsicht ‚passive Synthese‘ genannt werden. Sie ist zwar konstitutiv, aber darum noch nicht aktiv. Sie wird nicht vom Geist hergestellt, erstellt sich aber im betrachtenden Geist, geht jedem Gedächtnis und jeder Reflexion voraus. Die Zeit ist subjektiv, allerdings ist sie die Subjektivität eines passiven Subjekts.“<sup>49</sup>

Demnach ist Habitus auch jene ursprüngliche Subjektivität der Wiederholung zu attribuieren, die in der Materie selbst existieren muss, noch vor jeder geistigen Aktivität.

Diese passive Synthese, die die Zeit als Gegenwart konstituiert, stellt die Bedingung der Möglichkeit jeder aktiven Synthese (Gedächtnis, Verstand) dar, da die in der Einbildung kontrahierten Fälle hingegen im Gedächtnis und im Verstand geschieden bleiben: Auf der einen Seite integriert sich die reflexive Vergangenheit der Repräsentation in die unmittelbare Vergangenheit der Retention, auf der

---

<sup>48</sup> Deleuze, *Differenz und Wiederholung* (1992), S. 100.

<sup>49</sup> Ebenda, S. 100.

anderen Seite führt die unmittelbare Zukunft der Antizipation die reflexive Zukunft der Vorhersage ein.

Was jedoch im Kontext dieser Arbeit besonders wichtig erscheint, ist, dass Habitus, wie dem Abschnitt *Die Wiederholung und das Unbewusste* zu entnehmen ist, nicht nur die erste Synthese der Zeit bewirkt, sondern auch die erste Synthese der Triebe.

In welchem Sinn? Um dies zu erfassen, muss von den Annahmen Freuds ausgegangen werden, von denen auch Deleuze ausgeht: 1) „Das biopsychische Leben impliziert ein Individuationsfeld, in dem sich Intensivitätsdifferenzen in Form von Erregungen hier und dort verteilen.“<sup>50</sup> 2) Die Lust ist der Prozess der Differenzlösung. 3) Das Lustprinzip beherrscht das psychische Leben ohne Ausnahmen und sichert die Differenzlösung überall dort, wo eine Differenz entsteht, d.h. sie gewährleistet die Entladung der Erregung.

In diesem Kontext wird der Habitus von Deleuze mit dem freudianischen Begriff der Bindung identifiziert. Die erste Tribsynthese entspricht der Bildung einer primären Organisation des Es, beziehungsweise dem Moment, in dem die Lust aufhört, nur ein Prozess zu sein, und zur Rolle eines Prinzips aufsteigt; und das erfolgt durch die Bindung der Erregung: „Die Bindung oder die Besetzung der Differenz ist es, die keineswegs die Lust selbst, sondern den von der Lust eingenommenen Rang eines Prinzips allgemein ermöglicht (...) Nun ist diese Bindung eine regelrechte Reproduktionssynthese, d.h. ein Habitus.“<sup>51</sup>

Tatsächlich ist nicht die Gewohnheit der Lust untergeordnet, wie man zu glauben geneigt wäre, sondern das Gegenteil ist der Fall: „Die Idee der gewonnenen Lust, die Idee der zu gewinnenden Lust werden nur unter dem Prinzip wirksam und bilden daraus zwei Anwendungen, eine vergangene und eine künftige. Die

---

<sup>50</sup> Deleuze, *Differenz und Wiederholung* (1992), S. 130.

<sup>51</sup> Ebenda, S. 130.

Gewohnheit als passive Synthese der Bindung aber geht dagegen dem Lustprinzip voraus und macht es möglich. Und die Idee der Lust resultiert daraus, wie Vergangenheit und Zukunft – wie wir gesehen haben – aus der Synthese der lebendigen Gegenwart resultieren.“<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Deleuze, *Differenz und Wiederholung* (1992), S. 131.

### 2.3. Eros und Mnemosyne

Von der passiven Synthese des Habitus leiten sich die aktiven Synthesen des Gedächtnisses und des Verstandes her, wobei jedoch wesentlich ist, dass Habitus von einer zweiten, passiven Synthese, der von Mnemosyne, überschritten wird, die nicht die repräsentierte Vergangenheit des reflexiven Gedächtnisses betrifft, sondern die reine Vergangenheit, die virtuell und nicht repräsentiert ist (Der wichtigste Bezugspunkt dazu ist Bergsons *Matière et Memoire*).

Wenn Habitus die Bildung der Zeit als Gegenwart konstituiert, so konstituiert Mnemosyne den Grund der Zeit, sie lässt die Zeit vergehen.

Wenn der ersten Synthese eine nackte Wiederholung entspricht, die materiell, Wiederholung von Augenblicken ist, so entspricht der zweiten Synthese eine bekleidete Wiederholung, die spirituell, Wiederholung der Gesamtheit ist (die Totalität der virtuell immer gegenwärtigen Vergangenheit), auf verschiedenen, koexistierenden Ebenen.

Aber Mnemosyne ist von Eros untrennbar: „Jede Wiederholung ist erotisch, ob es sich um eine Ortschaft oder eine Frau handelt.“<sup>53</sup> Tatsächlich kann das Gedächtnis der reinen Vergangenheit, der Akt, sich in eine Erinnerung zu versenken (oder diese wieder wachzurufen), nicht als Befriedigung eines Bedürfnisses erklärt werden, sondern nur als Wirkung des Begehrens, „...eine Kraft des Suchens, als fragende und problematisierende Kraft, die sich auf einem anderen Feld als dem von Bedürfnis und Befriedigung entfaltet.“<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Deleuze, *Differenz und Wiederholung* (1992), S. 118.

<sup>54</sup> Ebenda, S. 142.

Wenn Habitus auf zeitlicher Ebene die aktiven und die passiven Synthesen der Erinnerung konstituiert, so gründet er auf der Ebene der Triebe einerseits die aktive Synthese der Rekognition, in der die gebundene Erregung auf „ein als real und als Endpunkt unserer Handlungen gesetztes Objekt“<sup>55</sup> bezogen wird (Realitätsprinzip); andererseits gründet er die passive, die virtuellen Objekte konstituierende Synthese, die die durch das Realitätsprinzip verursachte Asymmetrie der Triebe kompensiert.

Daraus resultiert eine Spaltung der Triebe, die die Einführung einer (bisher nicht begründeten) Differenzierung zwischen einer konservativen und einer sexuellen Natur der Triebe notwendig macht: so entspricht der aktiven Synthese der Rekognition die konservative Natur der Triebe; der passiven, die virtuellen Objekte bildenden Synthese entspricht hingegen die sexuelle Natur der Triebe: „Der Trieb, der sich bloß als gebundene Energie definierte, erscheint nun in einer differenzierten Form: als Erhaltungstrieb der aktiven Realitätslinie folgend, als Sexualtrieb in jener neuen passiven Tiefe.“<sup>56</sup>

Wenn man bedenkt, dass die Virtualität das Merkmal der reinen Vergangenheit ist, dann stimmen die zeitliche Synthese und die Synthese der Triebe überein. Bergson sagt: „Das virtuelle Objekt ist wesentlich vergangen.“<sup>57</sup> Aber sehen wir uns genauer an, was unter virtuellen Objekten zu verstehen ist, und wie sie sich von den Realobjekten unterscheiden: „Aber die realen Objekte, das als Realität oder Träger des Bands gesetzte Objekt, bilden nicht die einzigen Objekte des Ichs.“<sup>58</sup> Neben diesen Realobjekten, den einzigen Endpunkten der Aktion, gibt es die virtuellen Objekte, auf die sich die passive Betrachtung richtet, die die Erfolge und Misserfolge der realen Tätigkeit regelt.

---

<sup>55</sup> Deleuze, *Differenz und Wiederholung* (1992), S. 132.

<sup>56</sup> Ebenda, S. 145.

<sup>57</sup> Ebenda, S. 136.

<sup>58</sup> Ebenda, S. 133.

Das Fingerlutschen des Kindes z.B. ist mit der Gegenwart einer virtuellen Mutter zu erklären, die das Ergebnis einer sexuellen und passiven Triebvertiefung ist, neben einer realen Mutter, die der Endpunkt der Tätigkeit ist. Die virtuellen Objekte sind der Reihe der realen Objekte entnommen und gleichzeitig in diese einverleibt, sind also von Natur aus Partialobjekte: „...während die aktive Synthese die passive Synthese in Richtung auf globale Integrationen und die Setzung von identischen totalisierbaren Objekten überschreitet, überschreitet die passive Synthese in ihrer Vertiefung sich selbst in Richtung auf die Betrachtung von Partialobjekten, die nicht totalisiert werden können.“<sup>59</sup>

Das virtuelle Objekt ist nicht nur deswegen partial, weil es nicht integriert wird, sondern, in einem tieferen Sinn, weil es sich selbst fehlt, weil es wesentlich vergangen, nur durch seine eigene Abwesenheit gegenwärtig, im Verhältnis zu sich selbst wesentlich verschoben ist: „Die Verschiebung des virtuellen Objekts ist also keine Verkleidung neben den anderen, sie ist das Prinzip, aus dem in Wirklichkeit die Wiederholung als verkleidete Wiederholung resultiert.“<sup>60</sup>

Auf diese Natur des virtuellen Objekts, die es unmöglich macht, zu den letzten Termen der Wiederholung vorzudringen, gründet sich die Kritik am ödipalen, dualistisch-konfliktbestimmten Modell des Unbewussten, die Deleuze gemeinsam mit Guattari im *Anti-Ödipus* entwickelt. Dieses Modell wird von Deleuze durch ein differenzielles Modell ersetzt, in dem der Gegensatz und die Negation dem Bewusstsein eigene Kategorien sind und nicht Kategorien des Unbewussten; die letzten Kategorien des Unbewussten sind dagegen die Probleme und die Fragen („...die sich niemals auf die großen Gegensätze oder auf die Gesamtwirkungen reduzieren lassen, die das Bewusstsein daraus bezieht.“<sup>61</sup>), wobei die Probleme

---

<sup>59</sup> Deleuze, *Differenz und Wiederholung* (1992), S. 135.

<sup>60</sup> Ebenda, S. 140.

<sup>61</sup> Ebenda, S. 145.

die Verkleidung der Realobjekte betreffen, während sich die Fragen auf die Verschiebung der virtuellen Objekte beziehen.

Aber was prägt dem Unbewussten diese Form auf, was ist die letzte Quelle des Problematischen?

## 2.4. Thanatos

Das untrennbare Band zwischen Eros und Mnemosyne offenbart das Vergangensein und die Existenz virtueller Objekte als Illusion, als optisch-erotischen Effekt, und führt so die dritte Synthese ein, die des Todestriebes.

Deleuze schreibt: „...überschreitet sich die zweite Synthese der Zeit auf eine dritte hin, die die Illusion des Ansich als noch korrelativ zur Repräsentation denunziert. Das Ansich der Vergangenheit und die Wiederholung in der Wiedererinnerung wären damit ein ‚Effekt‘, gleichsam ein optischer Effekt oder eher noch der erotische Effekt des Gedächtnisses selbst.“<sup>62</sup>

In der dritten Synthese wird die Korrelation zwischen Eros und Mnemosyne durch die Korrelation zwischen narzisstischem Ich und Todestrieb ersetzt. Der wesentlich im Verlust liegende Charakter der virtuellen Objekte und der wesentlich in der Travestie liegende Charakter der realen Objekte bewirken nämlich ein Zurückfließen der Libido auf das (narzisstische) Ich; das geschieht nicht, ohne dass es zu einer Desexualisierung kommt, beziehungsweise, wie wir gesehen haben, ohne dass eine neutrale Energie entsteht, die nach Freud imstande ist, sich in den Dienst von Thanatos zu stellen.<sup>63</sup>

Und gerade in diesem Punkt weicht Deleuze von Freud ab: Nach Anschauung von Deleuze steht diese desexualisierte Energie nicht im Dienste von Thanatos, sondern ist Thanatos selbst.

---

<sup>62</sup> Deleuze, *Differenz und Wiederholung* (1992), S. 122.

<sup>63</sup> Vgl. Freud, Sigmund: *Das Ich und das Es*. In: *Gesammelte Werke*. Bd.13. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1967, S. 258: „Wenn das Ich die Züge des Objektes annimmt, drängt es sich sozusagen selbst dem Es als Liebesobjekt auf (...). Die Umsetzung von Objektlibido in narzißtische Libido, die hier vor sich geht, bringt offenbar ein Aufgeben der Sexualziele, eine Desexualisierung mit sich“.

Die Gegebenheit, dass Freud hingegen Thanatos präexistent zu dieser Energie setzt, erklärt sich nach Deleuze aus zwei problematischen Aspekten in *Jenseits des Lustprinzips*: aus einer materialistischen Interpretation des Todes und aus der dualistischen Konzeption, die Eros und Thanatos als gegensätzliche Kräfte identifiziert.

Was Freuds Konzeption eines ausschließlich materiellen Modells des Todes betrifft („Sonderbarerweise weist Freud jede andere Dimension des Todes zurück, jeden Prototypus oder jede Darstellung des Todes im Unbewussten, obwohl er die Existenz derartiger Prototypen für Geburt und Kastration einräumt“<sup>64</sup>), sei diese vom Fortbestand eines materiellen Modells derselben Wiederholung abhängig: „Nun offenbart die Reduktion des Todes auf eine objektive Bestimmung der Materie jenes Vorurteil, demzufolge die Wiederholung ihr letztes Prinzip in einem undifferenzierten materiellen Modell finden muss, jenseits der Verschiebungen und Verkleidungen einer sekundären oder entgegengesetzten Differenz.“<sup>65</sup>

Wie wir gesehen haben, setzt Deleuze diesem Modell der Wiederholung ein komplexeres entgegen, das der materiellen und nackten Wiederholung eine bekleidete und spirituelle beifügt, die einzige echte Wiederholung.

Daraus geht eine Auffassung des Todestrieb hervor, die, in Übereinstimmung mit der Hypothese in *Jenseits des Lustprinzips*, im Tod einen ursprünglichen Trieb der Wiederholung erkennt, jedoch, im Fall von Deleuze, keineswegs materieller Natur: „Der Tod erscheint nicht im objektiven Modell einer unterschiedslosen und unbelebten Materie, zu der das Lebendige ‚zurückkehrte‘; er ist im Lebendigen als subjektive und differenzierte, prototypisch gegebene Erfahrung gegenwärtig. Er

---

<sup>64</sup> Deleuze, *Differenz und Wiederholung* (1992), S. 149.

<sup>65</sup> Ebenda, S. 149.

entspricht nicht einem materiellen Zustand, er entspricht vielmehr einer reinen Form, die jeglicher Materie abgeschworen hat – der leeren Form der Zeit.“<sup>66</sup>

Der Tod, auf keinen Fall unweigerlich aus der Erfahrung ausgeschlossen, stellt das positivste und ursprünglichste Element des psychischen Lebens dar, jenes Element, das die fragende und problematisierende Struktur des Unbewussten konstituiert („Der Tod ist eher die letzte Form des Problematischen: die Quelle von Problemen und Fragen, das Zeichen ihrer Beharrlichkeit jenseits jeder Antwort...“<sup>67</sup>). Somit erweist der Tod seine innere Bindung zum Begehren, das als fragende und problematisierende Kraft definiert wird.

Der zweite problematische Aspekt resultiert genau genommen aus diesem ersten Aspekt: Die Idee, dass Eros und Thanatos im Gegensatz zueinander stehen, ergibt sich tatsächlich daraus, dass Thanatos, als nackte und materielle Wiederholung interpretiert, nicht imstande ist, irgendetwas zu generieren.

Das Postulat der Existenz einer schöpferischen Energie (Eros), die sich der von Thanatos widersetzt, erweist sich demnach als notwendig für die Erklärung jeder Bewegung und jeder Differenzbildung:

Da Thanatos außerdem nach Deleuze eine von Eros grundverschiedene Synthese konstituiert, kann die Beziehung zwischen Eros und Thanatos in keiner Weise die einer Opposition sein, da es voraussetzen würde, dass sie „von gleicher Art“, wenn auch entgegengesetzt, wären; da jedoch der Todestrieb eine von Eros unabhängige Synthese konstituiert, unterscheidet er sich von Eros in einem weitaus tieferen Sinn als nur in einer einfachen Opposition: „Es besteht zwischen Eros und Thanatos keine analytische, d.h. bereits in ein und derselben ‚Synthese‘ gegebene Differenz, in einer Synthese, die alle beide vereinigte oder alternieren ließe. Nicht, dass die Differenz weniger groß wäre; im Gegenteil, als synthetische

---

<sup>66</sup> Deleuze, *Differenz und Wiederholung* (1992), S. 149.

<sup>67</sup> Ebenda, S. 149.

ist sie noch größer, eben weil Thanatos eine ganz andere Synthese meint als Eros, eine umso exklusivere Synthese, als sie diesem entnommen und auf dessen Trümmern errichtet ist.“<sup>68</sup>

Rekapitulierend: Da die den Todestrieb betreffende Wiederholung nicht durch ein materielles Modell interpretiert werden kann, da Eros und Thanatos keine entgegengesetzten Kräfte sind, da die Synthese, die Thanatos konstituiert, auf die von Eros folgt, aus all diesen Gründen besteht kein Anlass, die Existenz von Thanatos als eine von der Desexualisierung von Eros unabhängige zu postulieren.

Thanatos ist diese Desexualisierung.

Ergo die zentrale Bedeutung, die Sadismus und Masochismus in Bezug auf den Todestrieb einnehmen, auch wenn diese Perversionen in *Differenz und Wiederholung* nur an einer Stelle zitiert werden: „Daher besteht zwischen Thanatos und Lustprinzip ein verwirrender Beziehungstyp, den man oft mit den unerforschten Paradoxa einer mit Schmerz verbundenen Lust ausdrückt (tatsächlich handelt es sich um etwas ganz anderes: Es handelt sich um die Desexualisierung in dieser dritten Synthese, insofern sie die Anwendung des Lustprinzips als leitender und vorgängiger Idee hemmt, um daraufhin zu einer Resexualisierung voranzuschreiten, in der die Lust nur mehr ein reines und kaltes, apathisches und eisiges Denken besetzt, wie man es am Fall des Sadismus und Masochismus sieht).“<sup>69</sup>

Wenn nun Thanatos mit der Desexualisierung übereinstimmt, so kann er nur durch seine perverse Resexualisierung im Sadismus und Masochismus effektiv erfasst werden und eine Stimme erlangen.

---

<sup>68</sup> Deleuze, *Differenz und Wiederholung* (1992), S. 151.

<sup>69</sup> Ebenda, S. 152.

Wenn das Begehren vor allem eine problematisierende Instanz ist, und der Tod die eigentliche Quelle des Problematischen ist, dann erweist sich der Todestrieb in der Beziehung dieser beiden Begriffe als ursprünglicher Trieb.

Aber welches ist das zeitliche Korrelat der Triebssynthese von Thanatos?

Die erste Synthese stellt die Gründung der Zeit dar und ermöglicht der Lust, zur Rolle des empirischen Prinzips aufzusteigen; die zweite Synthese konstituiert den Grund der Zeit und die Bedingung zur Anwendung des Lustprinzips auf die Inhalte des Ichs; die dritte Synthese hingegen bezeichnet den Ungrund „jenseits des Grunds des Eros und der Gründung des Habitus“.<sup>70</sup>

Alle Synthesen konstituieren jeweils ein Jenseits des Lustprinzips, aber die Synthese von Thanatos konstituiert das ursprünglichste. Die logische Ordnung scheint demnach gegenläufig zur chronologischen zu sein (die Synthese von Thanatos folgt auf jene von Habitus und Eros). Und zwar deshalb, weil die dritte Synthese auf zeitlicher Ebene die Zukunft konstituiert, nicht als Dimension der Gegenwart, sondern: „Die Synthese der Zeit bildet hier eine Zukunft, die zugleich den unbedingten Charakter des Hervorgebrachten im Vergleich zu seiner Bedingung (die Vergangenheit) und die Unabhängigkeit des Werks im Verhältnis zu seinem Autor oder Akteur (die Gegenwart) affirmiert (...) Die Gegenwart ist das Wiederholende, die Vergangenheit die Wiederholung selbst, die Zukunft aber ist das Wiederholte.“<sup>71</sup>

Die Zukunft, obwohl chronologisch „sukzessiv“ zu Vergangenheit und Gegenwart, gestaltet sich als das ursprünglichste Element der Wiederholung, als Objekt der Wiederholung selbst.

---

<sup>70</sup> Deleuze, *Differenz und Wiederholung* (1992), S. 152.

<sup>71</sup> Ebenda, S. 127.

Die Wiederholung ist an sich auf die Zukunft, auf das Neue gerichtet und stellt deren Bedingung der Möglichkeit dar; jedoch nicht im schwachen Sinn einer repräsentierten Ähnlichkeit, zwischen dem, was ist, was war oder sein wird, sondern vielmehr im starken Sinn der Bedingung der Tat selbst: „Es gibt in der Geschichte keine Wiederholungstatsachen, die Wiederholung ist vielmehr die historische Bedingung, unter der etwas Neues wirklich entsteht (...) Die Wiederholung ist eine Bedingung der Tat, bevor sie zu einem Reflexionsbegriff wird. Wir bringen Neues nur unter der Bedingung hervor, dass wir das eine Mal im Modus, durch den die Vergangenheit gebildet wird, wiederholen, ein anderes Mal in der Gegenwart der Metamorphose. Und das Hervorgebrachte, das absolut Neue selber ist seinerseits nichts anderes als die Wiederholung, die dritte Wiederholung.“<sup>72</sup>

Diese dritte Wiederholung, diese Verkleidung, durch die die Wiederholung zur Hervorbringung des Neuen und der Differenz wird, identifiziert Deleuze auf zeitlicher Ebene mit Nietzsches Begriff der ewigen Wiederkehr.

Die klassische Interpretation der ewigen Wiederkehr, die die letztere auf die Gesamtheit der Zeit bezieht und die Zeit als unendlichen Kreis versteht, in dem alles sich wiederholt und nichts sich verändert, erfasst nach Meinung von Deleuze die „esoterische Wahrheit“ der ewigen Wiederkehr nicht, der zufolge nur die Zukunft, die „dritte Zeit“, das Neue sich wiederholt: „In ihrer esoterischen Wahrheit betrifft die ewige Wiederkehr nur die dritte Zeit der Reihe und kann nur sie betreffen. Nur in ihr findet sie ihre Bestimmung. Darum wird sie buchstäblich Zukunftsglaube, Glaube an die Zukunft genannt. Die ewige Wiederkehr affiziert nur das Neue, d.h. was unter der Bedingung des Mangels und mittels der Metamorphose hervorgebracht wird. Aber sie lässt weder die Bedingung noch das Handelnde wiederkehren; im Gegenteil, sie stößt sie aus, verleugnet sie mit all ihrer zentrifugalen Kraft. Sie bildet die Autonomie des Hervorgebrachten, die

---

<sup>72</sup> Deleuze, *Differenz und Wiederholung* (1992), S. 123-124.

Unabhängigkeit des Werks. Sie ist überschießende Wiederholung, die vom Mangel oder vom Gleichwerden nichts fortbestehen läßt. Sie ist selbst das Neue, die ganze Neuheit. Sie ist sich selbst die dritte Zeit der Reihe, die Zukunft als solche.“<sup>73</sup>

So wie der Todestrieb nicht kriert, ohne zu wiederholen, so läßt die ewige Wiederkunft nur das Neue wiederkehren. Todestrieb und ewige Wiederkunft, Herkunft und Zukunft stimmen so in Deleuzes System überein und stellen das letzte Prinzip der Wiederholung als Bedingung der Differenz dar.

---

<sup>73</sup> Deleuze, *Differenz und Wiederholung* (1992), S. 124.

## 2.5. Eine Synthese von Vitalismus und Nihilismus

Wir haben gesehen, dass all jene Aspekte in *Jenseits des Lustprinzips*, an denen Deleuze Kritik übt, auf eine materialistische Auffassung der Wiederholung zurückzuführen sind, die, auch wenn sie von Freud an vielen Stellen revidiert wurde, in der Beziehung zum Todestrieb weiterbesteht.

Aber was veranlasst Freud, einen Schritt zurück zu machen und der Wiederholung des Todestriebs ein materielles Modell zu attribuieren, wenn er schon ein Konzept der Wiederholung ausgearbeitet hatte, das frei von den Vorurteilen der Repräsentation und des Realismus war?

Was veranlasst Freud zu diesem „Kunstgriff“, der, wie Hall präzise bemerkt, den Wiederholungszwang zu einem Zwang zur Wiederkehr werden lässt (in diesem Fall nicht im esoterischen Sinn der ewigen Wiederkunft)?

Hall schreibt: “By grounding the compulsion to repeat in the original structure of the organism, Freud has opened the possibility of analysing this compulsion as a basic function of life itself. In fact, there is touch of sleight of hand at this point in Freud’s account, as the compulsion to repeat is understood as a compulsion to return. While the compulsion to repeat can operate in accordance with the libido, it can also operate as a tendency of life itself to return to an earlier stage.”<sup>74</sup>

Nach Halls Meinung sind es im Wesentlichen zwei Gründe, die Freud zu diesem Wandel (nach Deleuze zu dieser Umkehr) veranlassen: „The first is that the organism is defined essentially as closed off from the world. Organic life’s engagement with the world is seen as essentially traumatic and disruptive for Freud. Second, there is the belief that organisms, in their particular development,

---

<sup>74</sup> Somers-Hall, *Deleuze, Freud and the Three Syntheses* (2017), S. 305.

tend to repeat their development as a species. If we combine these two assumptions, then we have the claim that change (and hence, development) is traumatic, and therefore generates a move for the organism to return to a prior, less traumatic state. <sup>75</sup>

Jedoch sind diese beiden Begründungen nichts anderes als Annahmen, wenn nicht sogar richtiggehende Vorurteile. Sie widersprechen außerdem den Erkenntnissen der Biologie, wie von Hall weiterbemerkt wird: „Given the nature of simple organic life, it seems difficult to align Freud’s claim that life is entropic with the basic facts of biology. In fact, it appears to be the case that a drive to preservation and creation precedes the death drive.”<sup>76</sup>

In diesem Licht betrachtet stellt sich die Frage, warum Deleuze die Idee des Todestribs aufrechterhält.

Wir haben zwar gesehen, dass der Todestrieb bei Deleuze einer spirituellen Wiederholung entspricht, die nichts mit einem Zwang zur Rückkehr in einen anorganischen Zustand zu tun hat; aber dann ist es umso wichtiger, eine Erklärung zu finden, warum Deleuze beschließt, die Idee des Todestribs beizubehalten und sie sogar zur Grundlage seiner Wiederholungstheorie zu machen, anstatt nach eine Idee zu forschen, die (auf den ersten Blick) dem vitalistischen Charakter seines philosophischen Projekts adäquater wäre.

Der Grund dafür ist darin zu finden, dass das philosophische Projekt von Deleuze zwar auf den Vitalismus zurückzuführen ist, laut der allgemein akzeptierten Interpretation, aber ebenso gut könnte man es auf sein Gegenteil zurückführen.

---

<sup>75</sup> Somers-Hall, *Deleuze, Freud and the Three Syntheses* (2017), S. 306.

<sup>76</sup> Ebenda, S. 313.

Vielleicht ist der Hauptmotor der Philosophie von Deleuze in der Synthese von Vitalismus und Nihilismus zu finden, die in der Philosophie Nietzsches ausgedrückt wurde.

So schreibt Leen De Bolle u.a. zur Philosophie von Deleuze: "Repetition becomes the automatic movement of the event that constantly produces differences. This is the object of a radical vitalism in which Deleuze does not deny the dark or the destructive, the cruel and brute forces of life.

He states that all the forces of life have to be lived through and affirmed as an endless repetition in which the person has dissolved. Like Nietzsche, he proposes a philosophy in which all negative or reactive forces are eliminated in favour of a creative energy which happens in spite of the person, as an automatic repetition that proceeds in an auto-production of difference."<sup>77</sup>

Im Nihilismus-Vitalismus von Deleuze ist das Nichts, das (Nicht)-Sein des Todes nicht ein transzendentes Nichts, außerhalb der Erfahrung und dem Leben entgegengesetzt, sondern ein immanentes Nichts, das für das Leben selbst konstitutiv ist.

Es handelt sich weder um den Nihilismus, der im entropischen Lebensmodell von Freud implizit ist, noch um einen Vitalismus, in dem das Leben gegen die entropische Natur der Materie ankämpft.

In Deleuzes Philosophie sind Entropie und Kreation nicht die Begriffe einer Opposition, sondern die Komponenten einer Synthese.

Haben also die Ergebnisse der von Deleuze angestellten Forschung nur aufgrund der Annahmen, die in Nietzsches Philosophie implizit sind, eine Evidenz? Man

---

<sup>77</sup> De Bolle, Leen: *Deleuze's Passive Syntheses of Time and the Dissolved Self*. In: ders. (Hg.): *Deleuze and psychoanalysis: philosophical essays on Deleuze's debate with psychoanalysis*. Leuven: University Press 2010, S. 131.

könnte dies auch infolge der Tatsache annehmen, dass gerade ein Begriff Nietzsches, die ewige Wiederkunft, zugleich mit dem Todestrieb, die Synthesen der Zeit beschließt.

Wäre also die transzendente Dimension des Zusammenhangs Tod-Wiederholung, die, wie wir gesehen haben, ihrerseits eine spekulative und eine mythische Dimension impliziert, wären also diese Dimension und die von ihr einbezogenen nur in der Optik eines Vitalismus des Todes, eines immanenten Nihilismus sinnvoll?

Es wäre möglich; aber keine Philosophie, nicht einmal die „wissenschaftlichste“ kann eine totale Objektivität anstreben; und darüber hinaus ist eine Philosophie, die versucht, die widersprüchlichsten Aspekte des Daseins auszulegen, ohne diese auf einfache Oppositionen einzuschränken, eine Philosophie, die sich in höchstem Grade einer „objektiven“ Perspektive nähert.

### 3. Die perverse Wiederholung

Auch wenn der Todestrieb durch die transzendente Forschung bestimmt wird, ist er nicht auf eine philosophische Kategorie beschränkt: da es sich um ein transzendentales, in der sinnlichen Erfahrung nie gegebenes Prinzip handelt, kann der Todestrieb nach Meinung von Deleuze nur spekulativ im Sadismus oder mythisch im Masochismus begriffen werden, wie wir gesehen haben.

Wenn die Psychoanalyse den propädeutischen Moment der transzendentalen Forschung darstellt, dann muss die letztere ihrerseits den Platz abtreten, und zwar an das Studium der Werke von Sade und Masoch.

Deleuze konzentriert sich in *Sacher-Masoch und der Masochismus* (wie auch im früheren Text von 1961 *Von Sacher-Masoch zum Masochismus*) mehr auf die Figur von Masoch als auf die von De Sade. Und das in erster Linie deshalb, weil Deleuze vorwiegend an den kleinen Autoren, an der kleinen Literatur interessiert ist, deren Fluchtlinien noch nicht von den Machtstrukturen angeeignet und einverleibt wurden; und während der sadistische Marquis nicht nur von der akademischen, sondern auch von der populären Kultur ausgiebig rezipiert wurde, kann dasselbe von Masoch nicht behauptet werden. Man braucht nur zu bedenken, dass es viele gibt, die die Etymologie des Wortes „Sadismus“ kennen, während es bestimmt wenige gibt, die den Begriff „Masochismus“ auf den österreichischen Schriftsteller zurückführen können.

Darüber hinaus hat die Figur desselben De Sade eine unmittelbare Beziehung zur Macht und zu jener Lust, die durch die Unterwerfung eines anderen Menschen zu gewinnen ist. Obwohl das Werk von De Sade ein extremes Pendant zur Französischen Revolution von 1789 darstellt, während Masochs Werk im Gegenteil eine Liebeserklärung an das Gesetz ist, sowie an die Strafen, die auf dessen Verstoß erfolgen, hat Deleuze in Masoch eine revolutionäre Kraft erkannt,

die radikaler als jene von De Sade ist; hegelianisch gesehen ist De Sade der Herr und Unterdrücker, während Masoch der Knecht und Revolutionär ist. Aufschlussreich zu diesem Thema ist, was Deleuze in Bezug auf das Theaterstück *S.A.D.E.* von Carmelo Bene schreibt: "Hier, auf der Grundlage erstarrter Rezitation Sade'scher Texte, wird das sadistische Bild des Herrn amputiert, paralysiert, auf einen masturbatorischen Tick reduziert, während gleichzeitig der masochistische Diener auf der Bühne in Relation zu den Mängeln und Schwächen des Herren sich sucht, sich entwickelt, sich verwandelt, sich bewährt, sich konstituiert. Der Diener gibt ganz und gar nicht das umgekehrte Bild des Herrn ab, und auch nicht seine Replik oder seine widersprüchliche Identität: er konstituiert sich Stück für Stück, Teil für Teil ausgehend von der Neutralisierung des Herrn; er bezieht seine Autonomie aus der Amputation des Herrn."<sup>78</sup>

Aus all diesen Gründen ist es möglich, direkt aus dem Text *Sacher-Masoch und der Masochismus* ein klares Bild der stilistischen Elemente herzuleiten, die nach Deleuze in Masochs Werk eine zentrale Bedeutung haben, während die stilistischen Elemente in De Sade eine weitere Reflektion erfordern.

In *Sacher-Masoch und der Masochismus* alternieren und durchdringen sich kontinuierlich Betrachtungen stilistischer Natur mit anderen, klinischer und psychoanalytischer Natur, in logischer Konsequenz der im Vorwort von Deleuze ausgedrückten Absicht, neue Beziehungen zwischen der literarischen Kritik und der Klinik zu erproben.

Die für uns in diesem Abschnitt wichtigsten Kapitel sind jedoch diejenigen, die dem rein „technischen“, d.h. stilistischen und literarischen Aspekt in den Werken von De Sade und Masoch gewidmet sind.

In den beiden ersten Kapiteln stellt Deleuze Überlegungen zum spezifischen Gebrauch der Sprache der beiden Autoren an (Demonstration und Dialektik als

---

<sup>78</sup> Deleuze, Gilles: *Ein Manifest weniger*. In: Karlheinz Barck (Hg.): *Asthetis. Wahrnehmung heute*. Leipzig: Reclam 1990, S. 380.

jeweilige höhere Funktionen der Sprache bei Sade und Masoch; die Obszönität der Beschreibungen bei Sade und die Dezenz der Beschreibungen bei Masoch). Im sechsten Kapitel wird hingegen die höchstmögliche Systematisierung der stilistischen Elemente durchgeführt, die vor allem die Erzählungen beider Autoren charakterisieren und weniger ihre Sprache, wenngleich die beiden Aspekte immer korreliert sind.

Diese Systematisierung betrifft vorwiegend die Werke von Masoch, während sie in Bezug auf De Sade, wie schon angedeutet, nur partiell ist, aber ergänzt werden kann, indem man Deleuzes Ideen vertieft oder verdeutlicht.

Meine Wahl, den Akzent auf die erzählenden und symbolischen Elemente zu legen und die rein linguistischen Elemente im Bezug zu ihnen zu betrachten, erlaubt mir, die Überlegungen von Deleuze auch auf andere künstlerische Ausdruckformen auszudehnen und nicht nur auf die Literatur zu beschränken.

### 3.1. Das ästhetische Element des Masochismus

Das Element, das Deleuze in den Mittelpunkt des Masochismus und der Erzählungen Masochs stellt, ist ästhetischer (und plastischer) Natur. Das vor allem deswegen, weil der Ursprung des Masochismus nicht nur auf eine sexuelle, sondern auch auf eine ästhetische Erfahrung zurückzuführen ist: „So ist zu verstehen, dass sich die erotischen Verhältnisse bei Masoch an Kunstwerken inspirieren. Die ersten Versuche in der Liebe gelten Frauen aus Stein. (...) Die ganze *Venus* steht unter dem Zeichen Tizians in einer mystischen Beziehung von Fleisch, Pelz und Spiegel. (...) Die masochistischen Szenen müssen wie Plastiken oder Gemälde erstarrt sein, Plastiken oder Gemälde kopieren, sich in Spiegeln und Reflexen wiederholen.“<sup>79</sup>

Deleuze ist der Meinung, das Leiden Masochs und des Masochisten sei (oder besser gesagt, fingiere) das Leiden eines Tieres, dessen Organe aufhören, tierisch zu sein, um menschlich zu werden. „Ein Sinnesorgan vermenschlicht sich, wenn es das Kunstwerk zu seinem Gegenstand macht“<sup>80</sup>, schreibt Deleuze, wobei er sich indirekt auf die *Pariser Manuskripte* von Marx bezieht, wo zu lesen ist: „Das Auge ist zum *menschlichen* Auge geworden, wie sein *Gegenstand* zu einem gesellschaftlichen, *menschlichen*, vom Menschen für den Menschen herrührenden Gegenstand geworden ist. Die *Sinne* sind daher unmittelbar in ihrer Praxis *Theoretiker* geworden.“<sup>81</sup>

Nur durch die Kunst, durch den Mythos kann der masochistische Held sein Ideal in einer realen Frau erwecken; und in diesem Sinne sind die diversen Symbole des Masochismus zu interpretieren, und zwar sowohl diejenigen, die bis heute in den

---

<sup>79</sup> Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* (1980), S. 220-221.

<sup>80</sup> Ebenda, S. 220.

<sup>81</sup> Marx, Karl: *Texte zu Methode und Praxis 2. Pariser Manuskripte*. Hrsg. von Günther Hillmann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1966, S. 80.

masochistischen Praktiken weiterleben, als auch jene, die im engeren Sinn mit Masochs literarischer Welt verbunden sind.

Die Seile, die den Körper des Masochisten fesseln und in der Schwebe halten, sind nicht so sehr Folterinstrumente als vielmehr Komponenten eines Szenenbildes; und die Quelle der Lust ist weniger der Schmerz oder die Demütigung, als vielmehr die Erfahrung dieser dramatischen Suspension.

Aus diesem Grund spricht Deleuze von einem formalen und einem dramatischen Charakter des Masochismus: „Der Masochismus ist in erster Linie formal und dramatisch, d. h. er führt zu einer Schmerz-Lust-Kombination nur über einen bestimmten formalen Prozess, und er lebt seine Schuld nur im Rahmen einer besonderen Geschichte.“<sup>82</sup>

Was die Geschichte, bzw. den Mythos betrifft, durch den Masochs Helden ihre Schuld (und deren Sühnung) erleben, erzählen diese einerseits vom Triumph einer furchtbaren Mutter-Geliebten, die zugleich empfindsam und grausam ist, archaisch und deshalb absolut ideal, ewig von der patriarchalischen Modernität ausgeschlossen; andererseits erzählen sie von der Wiedergeburt (Parthenogenese, an der der Vater keinen Anteil mehr hat) des Masochisten als „Neuer Mensch“.

Die Spezifität dieser Geschichte und ihre Bedeutung innerhalb des historisch-kulturellen Kontextes der Moderne werden in dem Teil behandelt, der sich auf das zweite zentrale Element bei Masoch, das juristische Element bezieht.

Aber während die spezifische Geschichte vermutlich je nach Kontext und Epoche, auf die sie sich bezieht, variieren kann, scheint indessen der dramatische und theatralische Charakter eine essentielle Bedingung des Masochismus zu sein: „Es gibt einen dramatischen Masochismus, der allem moralischen oder gefühlsmäßigen Masochismus vorangeht. Daher das Theaterhafte der

---

<sup>82</sup> Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* (1980), S. 257.

masochistischen Szene, gerade dann, wenn die Gefühle am tiefsten und die Schmerzen am intensivsten erlebt werden.“<sup>83</sup>

Zur Stützung der Intuition von Deleuze, dass dem Masochismus ein dramatischer und theatralischer Charakter eigen ist, möchte ich später kurz über die exemplarischen Fälle, bzw. Wechselfälle zweier Adaptionen sprechen, die die *Venus im Pelz* von Masoch in jüngster Zeit betrafen, und zwar über die Theaterinszenierung *Venus in Fur* von David Ives und über den Film von Roman Polanski *La Vénus à la fourrure*, dessen Drehbuch der Regisseur gemeinsam mit David Ives verfasste.

Was die Form des Masochismus anbelangt, die spezifischen formalen Bedingungen, die die masochistische Erfahrung ermöglichen, sind diese in einer „eigentümlich masochistischen Konstellation“ zu finden, bestehend aus Verneinung, Spannung, Erwartung, Fetischismus (der nicht als eigenständige Perversion zu verstehen ist, sondern als perverse Komponente), Phantasma: „Das Wirkliche fällt dabei nicht unter eine Negation, sondern unter eine Art Verneinung, durch welche es dem Phantasma verfügbar wird. Die Suspendierung erfüllt die gleiche Funktion für das Ideal und führt dieses in das Phantasma über. Das Warten selbst ist die Einheit von Ideal und Wirklichkeit, die Form oder Zeitlichkeit des Phantasmas. Der Fetisch ist das Objekt des Phantasmas, das Phantasieobjekt schlechthin.“<sup>84</sup>

Innerhalb dieser Konstellation erweist sich das Warten als die wahre ästhetische Form des Masochismus: „Die Form des Masochismus ist das Warten. Der Masochist erlebt das Warten im Reinzustand.“<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* (1980), S. 250.

<sup>84</sup> Ebenda, S. 223.

<sup>85</sup> Ebenda, S. 222.

Wenn nun das Warten die Form des Masochismus ist, dann ist die Suspension, als literarische Technik und als Wiederholung (suspensive Wiederholung) der Höhepunkt, der Sinn und das erotische Ziel dieses Wartens: „In den Romanen Masochs kulminiert alles Geschehen im Stillstand der Bewegung. Ohne Übertreibung lässt sich sagen, dass Masoch den Roman mit der Kunst der Stillstehenden Bewegung (suspense) um eine erzählerische Technik reinsten Wassers bereichert hat. Das nicht nur, weil zu den masochistischen Riten der Foltern und Leiden wirkliches körperliches Gespanntwerden gehört (der Held wird gehängt, gekreuzigt, geschreckt). Sondern auch, weil der weibliche Henker starre Posen annimmt, welche sie einer Statue, einem Portrait, einer Photographie gleichen lassen. Weil sie die Geste der niederfallenden Peitsche, des sich öffnenden Pelzes in der Schweben hält. Weil sie sich in einem Spiegel reflektiert, der ihre Pose fixiert.“<sup>86</sup>

Eine richtiggehend suspensive Wiederholung als Kunsttechnik ist meiner Meinung nach gegenwärtig in einer bestimmten Art performativer Kunst zu erkennen, für die das Werk von Marina Abramovic ein bezeichnendes Beispiel ist.

Viele Performances der serbischen Künstlerin bestehen in der obsessiven Wiederholung einer Geste und das, was dadurch entsteht, ist genau ein Zustand der Erwartung und Suspension, und zwar sowohl des Publikums wie auch der Künstlerin.

Es ist vor allem die Zeit selbst, die suspendiert und immobilisiert wird, aber oft, aufgrund des extremen Charakters der Performances, werden vonseiten des Publikums auch die spontansten menschlichen Reaktionen und Konventionen ausgeklammert. Die Künstlerin verlangt vom Publikum eine Anstrengung, die der ähnlich ist, die der Masochist von seinem Opfer fordert. Das künstlerische Erlebnis endet in dem Moment, in dem das Warten unerträglich wird, was entweder

---

<sup>86</sup> Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* (1980), S. 188.

aufgrund eines Impulses des Publikums geschehen kann, das um die Sicherheit und Unversehrtheit der Künstlerin besorgt ist, oder aufgrund des Zusammenbruchs der körperlichen und geistigen Widerstandskraft der Künstlerin.

Tatsächlich ist auch dieser Moment, in dem die Grenzen zwischen Leben und Kunst endgültig fallen, Teil der Performance, jedoch als ihre inhärente Grenze: nach der Ausführung der Performance *Rhythm 5*<sup>87</sup>, bei der Abramovic ohnmächtig wurde und das Publikum erste Hilfe leistete, erklärte sie, dass sie die einzige wahre Grenze der Performance erfahren habe, den Verlust des Bewusstseins.

So ist der Tod die einzige wahre Grenze des Masochismus, der extreme Punkt, an dem sich das Leiden (und folglich die Lust) in die Unmöglichkeit umkehren, Leiden (und Lust) zu empfinden.

Ich komme später noch auf die Arbeit von Abramovic zurück, da ihre Kunst ein besonders relevantes Beispiel masochistischer Kunst, oder des künstlerischen Masochismus darstellt, jedoch nicht nur in Bezug auf das ästhetische Element des Masochismus, sondern auch im Hinblick auf das juristische Element.

Jetzt möchte ich diesen Paragrafen noch mit einigen Überlegungen zur Bedeutung des Ausdrucks „ästhetisch“ beenden. Es scheint nämlich, dass das ästhetische, im Masochismus zentrale Element mindestens auf drei verschiedene Bedeutungen verweist.

Die erste Bedeutung ist die in der heutigen Alltagssprache am meisten gebrauchte und betrifft die Ästhetik als Praktik der Perfektionierung, Maskierung, Verschönerung, Aufmachung, Ästhetik als Ästhetisierung.

Das mit diesem Aspekt verbundene Problem ist: Wie beschreibt uns Masoch seine Helden? Inwieweit zeigt er uns sein literarisches Thema, d.h. die Perversion und

---

<sup>87</sup> Vgl: Galansino, Arturo (Hg.): *Marina Abramovic. The cleaner*. (Kat. Ausst., Palazzo Strozzi, Florenz 2018/2019), Venedig: Marsilio Editori 2018, S. 90.

die Gestalten, die diese ausleben? Und was verschweigt er uns von ihnen? Lässt er uns uneingeschränkt das in der Beschreibung einer masochistischen Szene implizite Lächerliche und Grotteske durchleben oder neigt er zur Verklärung, Idealisierung, Ästhetisierung? Die Antwort von Deleuze lautet, dass Masoch eine extreme Dezens in den Beschreibungen anwendet, um die Obszönität seines Themas festzuhalten, und es könnte angesichts der ästhetischen und dramatischen Natur des Masochismus nicht anders sein: „Von Masoch muss im Gegensatz zu Sade gesagt werden, dass nie jemand mit mehr Dezens so weit gegangen ist.“<sup>88</sup>

Die zweite Bedeutung betrifft den späten Sinn, den die Philosophie seit Baumgarten und vor allem seit Kants *Kritik der Urteilskraft* dem Ausdruck „Ästhetik“ zuschreibt, wenn sie diesen mit der Kunst und der künstlerischen Sensibilität verbindet.

In dieser Bedeutung entspricht das ästhetische Element dem Ästhetizismus von Masoch, oder besser gesagt, seinem „ästhetischen Kulturalismus“ (wir werden sehen, dass Deleuze zwischen einem ästhetischen und einem juristischen Aspekt in Masochs Kulturalismus unterscheidet).

Hier stellt sich nun das Problem: Wie ist die Welt, in der Masochs Helden agieren? Welche symbolische Bedeutung haben in Masochs Erzählungen die Kultur und die Kunst, also die eigentliche menschliche Lebenswelt? Wie wir gesehen haben, ist nach der von Deleuze aufgestellten Gleichung die eigentliche menschliche Welt die eigentliche masochistische Welt: Masoch hat „tausend Gründe, um an die Kunst zu glauben, an all das Bleibende und Reflektierte der Kultur. In seiner Sicht verewigen die plastischen Künste ihren Gegenstand, den sie in einer Geste oder einer Stellung festhalten: diese Peitsche oder dieser Degen, die sich nicht senken, dieser Pelz, der sich nicht öffnet, dieser Absatz, der niemals tritt, so als habe der

---

<sup>88</sup> Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* (1980), S. 189.

Künstler auf die Bewegung verzichtet, um ein tieferes, den Quellen des Lebens und des Todes näheres Warten auszudrücken.“<sup>89</sup>

Diese zweite Bedeutung von Ästhetik führt uns direkt zur dritten. Masoch verwendet das Wort „Übersinnlichkeit“, „um den kulturellen Aspekt der veränderten Sinnlichkeit zu bezeichnen“<sup>90</sup>: Severin, der Protagonist in *Venus im Pelz* sagt über die Märtyrer: „es waren *übersinnliche Menschen*, welche im Leiden einen Genuß fanden, welche die furchtbarsten Qualen, ja den Tod suchten wie andere die Freude, und so ein *Übersinnlicher* bin ich, Madame.“<sup>91</sup>

Dieses Wort verweist unmittelbar auf die ursprünglichste Bedeutung des Wortes „Ästhetik“, von altgriechisch „*aísthēsis*“ (Wahrnehmung, Empfindung).

Aber nicht nur das: es verweist auch auf eine eminent theologische Bedeutsamkeit der Sinne und der sinnlichen Fähigkeit, wobei die letzte ausnahmslos als Fleisch, als Fleischeslust identifiziert (und verurteilt) wird. In der Tat macht Deleuze darauf aufmerksam, dass Masoch den Ausdruck „Übersinnlichkeit“ von Goethes *Faust* übernommen hat, wo der Protagonist „übersinnlicher Freier“ genannt wird. Deleuze schreibt dazu: „Übersinnlich bedeutet in diesem Goethewort nicht ‚übersensibel‘, sondern ‚überfleischlich‘, im Sinne einer hochtheologischen Tradition, die mit Sinnlichkeit das *Fleisch*, die *sensualitas* bezeichnete.“<sup>92</sup>

In diesem Sinne stellt sich das Problem: Wie empfinden Masochs Helden? Die Antwort besagt, dass die masochistische Art der Empfindung eine Übersinnlichkeit ist. Die Beziehung, die Masochs Helden zu ihren Sinnen und zu ihrer Sinnlichkeit haben, ist also konfliktär. Es handelt sich um eine Desexualisierung, die jedoch mit einer perversen Resexualisierung einhergeht, die eine „Über-Sexualisierung“ in mystischem und gleichsam christlichem Sinn ist: „Es gibt eine perverse Mystik: der

---

<sup>89</sup> Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* (1980), S. 221.

<sup>90</sup> Ebenda, S. 220.

<sup>91</sup> Sacher-Masoch, Leopold von: *Venus im Pelz*. Frankfurt am Main : Insel Verlag 1980, S. 39.

<sup>92</sup> Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* (1980), S. 177.

Perverse gewinnt umso mehr und umso gewisser, je mehr er weggeworfen hat. Wie in einer schwarzen Theologie hat die Lust aufgehört, Willensgrund zu sein, man hat ihr abgeschworen, man hat sie verneint, man hat auf sie ‚verzichtet‘, aber nur, um sie desto besser wiederzuerhalten, als Lohn oder Ergebnis und als Gesetz.“<sup>93</sup>

Man kann nicht umhin, diesen perversen Mystizismus des Masochismus mit Nietzsches Überlegungen zum asketischen Ideal und zum Christentum als dessen Ausdruck in Zusammenhang zu bringen.

In der Abhandlung *Was bedeuten asketische Ideale?* in *Zur Genealogie der Moral* ist zu lesen: „ein asketisches Leben ist ein Selbstwiderspruch: hier herrscht ein *Ressentiment* sondern Gleichen, das eines ungesättigten Instinktes und Machtwillens, der Herr werden möchte, nicht über Etwas am Leben, sondern über das Leben selbst, über dessen tiefste, stärkste, unterste Bedingungen (...). Dies ist Alles im höchsten Grade paradox: wir stehen hier vor einer Zwiespältigkeit, die sich selbst zwiespältig will, welche sich selbst in diesem Leiden genießt und in dem Masse sogar immer selbstgewisser und triumphierender wird, als ihre eigne Voraussetzung, die physiologische Lebensfähigkeit, abnimmt.“<sup>94</sup>

Der Masochist entspricht vollkommen der Figur des Asketen, der in der Negation (oder im Sinne des Masochismus, der Verneinung) der Sinne und der Sinnlichkeit eine neue Sinnlichkeit entdeckt.

In diesem Sinn steht Masochs Werk im Zeichen des christlichen asketischen Ideals: „In Kain und Christus drückt Masoch den Endzweck seines Werkes aus; und

---

<sup>93</sup> Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* (1980), S. 266-267.

<sup>94</sup> F Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral*: In: *Sämtliche Werke*. Bd.5. München: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter 1980, S. 363.

Christus ist dabei nicht Gottes Sohn, sondern der Neue Mensch, in dem endlich alle Vaterähnlichkeit gelöscht ist.“<sup>95</sup>

Am 8. Januar 1869 schreibt Masoch an seinen Bruder Karl: „ Der Mensch auf dem Kreuze, ohne Geschlechtsliebe, ohne Eigentum, ohne Vaterland, ohne Streit, ohne Arbeit...“<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* (1980), S. 249.

<sup>96</sup> Brief vom 8. Januar 1869 an den Bruder Karl, zitiert in: Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* (1980), S. 249.

### 3.2. Das juridische Element des Masochismus

Für den Masochismus ist das ästhetische Element essenziell, aber nicht minder wichtig ist das juridische Element, das sich in der Form eines Vertrags konkretisiert, der von einem Opfer und seinem Henker freiwillig unterzeichnet wird: der Vertrag „setzt im allgemeinen den freien Willen der Vertragschließenden voraus, definiert ein zwischen ihnen bestehendes Verhältnis von Rechten und Pflichten, erstreckt sich nicht auf Dritte, und seine zeitige Gültigkeit ist beschränkt (...). Der Vertrag stiftet wirklich ein Gesetz, selbst wenn dieses Gesetz die Bedingungen, denen seine Entstehung verdankt, nicht mehr erfüllt.“<sup>97</sup>

Diese Konformität des Masochisten mit dem Gesetz, obgleich paradox, drückt nach Deleuze den juridischen Aspekt des Kulturalismus von Masoch aus. Unter allen juridischen Formen entspricht der Vertrag am besten den Erfordernissen der Dialektik und Persuasion des Masochismus: es ist der Masochist, der seinen Henker dazu bringen muss, zu „unterschreiben“ und seine absolute Macht zu sanktionieren.

Der Henker muss herangebildet werden, zu seiner Rolle erzogen werden; er darf kein Sadist „von Natur aus“ sein, sonst könnte der Masochist, auch von einem elementaren logischen Standpunkt aus, keinerlei Lust mit jemandem erzielen, der durch den eigenen puren Sadismus Lust empfindet, sowie der Sadist keinerlei Lust mit einem Opfer erzielt, dem die Folterung Lust verschafft. Der Sadist ist jedem Gesetz, jedem Vertrag, jeder Konvention abgeneigt; mit einem willigen Opfer kann er keinerlei Lust erzielen; der Masochist hingegen genießt den Sadismus des eigenen Henkers, aber dieser Sadismus muss in gewisser Weise erobert werden,

---

<sup>97</sup> Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* (1980), S.228.

und das geschieht mit der Unterzeichnung eines Vertrags, der real (in Masochs Biographie gibt es mehr als ein Beispiel dafür) oder ideal ist.

Es ist evident, dass es sich um einen paradoxen Vertrag handelt, der einerseits den politischen Kontraktualismus parodiert, andererseits den Ehevertrag und allgemein die patriarchalische Macht, die ihn als einen Vertrag zur Unterwerfung der Frau unter den Mann bestimmt.

Wir haben es mit einer Umwälzung der patriarchalischen Strukturen zu tun, aber nach wie vor von einem männlichen Gesichtspunkt aus: es geht darum, das Ideal des männlichen Masochisten zu realisieren, die furchtbare Mutter, die der Vorgeschichte und dem Mythos angehört. Edvard P. Kazarian schreibt dazu in *The revolutionary unconscious*: "such a realization cannot be achieved within the prevailing "patriarchal" social order. Indeed, patriarchal society dehumanizes any woman who might play the role of the hero's beloved. It denies her any agency of her own, placing her in a situation of dependence on a father or a husband and thus, in Marx's terms, prevents her from realizing herself as an emancipated, "human" being."<sup>98</sup>

Abgesehen von der Geschlechterfrage und von den Fragen zur Natur des weiblichen masochistischen Ideals, von großem Interesse, aber in *Sacher-Masoch und der Masochismus* nicht näher behandelt, betrachten wir die Beziehung, die der Masochist mit dem Gesetz unterhält, und zwar durch den Vertrag, den er mit seinem Henker abschließt.

Deleuze definiert diese Relation als humoristisch, wobei unter Humor eine Logik der Folgen zu verstehen ist. Der Masochist ist der Humorist, der Logiker der Folgen in Bezug auf das Gesetz, und im Besonderen in Bezug auf die moderne Konzeption des Gesetzes. Wenn in der alten Welt die Idee des Guten das Gesetz und dessen

---

<sup>98</sup> Kazarian, Edward P.: *The Revolutionary Unconscious : Deleuze and Masoch*. Board of Regents, University of Wisconsin System, 2010, S. 96.

gültige Anwendung begründete, so ist in der Moderne das Gute vom Gesetz abhängig. Deleuze zitiert Kant als einen der ersten, die den klassischen Gesetzesbegriff aufgeben, und spricht, neben der kopernikanischen Wendung der *Reinen Vernunft*, von einer kopernikanischen Wendung der *Praktischen Vernunft*, die darin besteht, „das Gute um das Gesetz kreisen zu lassen.“<sup>99</sup>

In diesem Kontext ist der Logiker der Folgen derjenige, der das Gesetz überschreitet und gleichzeitig die Folgen, d.h. den Strafvollzug vertieft: „Der masochistische Humor besteht darin, eben das Gesetz, das die Verwirklichung von Triebwünschen unter Strafandrohung verbietet, zu dem Gesetz zu machen, welches zuerst abstruft und danach zur Befriedigung derselben Triebwünschen verpflichtet.“<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* (1980), S. 233.

<sup>100</sup> Ebenda, S. 238-239.

### 3.3. Das anti-ästhetische Element des Sadismus

Wenn Deleuze der Basis des Masochismus ein ästhetisches und ein juridisches Element zuerkennt, so scheint er dem Sadismus ein anti-ästhetisches und ein anti-juridisches Element zuzuschreiben. Dieser klare Gegensatz wird nie expliziert, wahrscheinlich weil eines der polemischen Ziele in *Sacher-Masoch und der Masochismus* darin besteht, die Auffassung zu bestreiten, die den Sadomasochismus als eine Einheit entgegengesetzter Elemente sieht (fast eine hegelianische Synthese), um hingegen eine wirklich differentielle Analyse zu entwerfen.

Aber der Schwerpunkt der von Deleuze angestellten Analyse liegt in der ursprünglichen Differenzierung zwischen einem spekulativen und einem mythischen Modus zur Erfassung des Todestrieb. Das genügt, um eine irreduzible Differenz zwischen Sadismus und Masochismus festzulegen, sowohl in dem Sinne, dass sie nicht in ein und derselben Person existieren, wie auch in dem Sinne, dass diese beiden Persionen nicht komplementär sind: der Sadist duldet kein masochistisches Opfer und *vice versa* kann die Figur des Sadisten nur dann eine Rolle in der masochistischen Konstellation spielen, wenn eine Erziehung stattgefunden hat.

Es scheint mir daher nicht inkohärent, von einem anti-ästhetischen und einem anti-juridischen Element des Sadismus zu sprechen, zumal die Überlegungen von Deleuze von einer richtigen Opposition von Sade und Masoch bezüglich dieser beiden Punkte zu zeugen scheinen.

Beginnen wir mit dem anti-ästhetischen Element. Deleuze schreibt: „Die Helden Sades sind keine Kunstliebhaber und noch weniger Kunstsammler.“<sup>101</sup> Während

---

<sup>101</sup> Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* (1980), S. 221.

die Kunst (im Besonderen die bildende Kunst) für Masoch eine Modalität ist, das Reale zu suspendieren, in Stillstand zu versetzen, wird sie gerade wegen dieser Fähigkeit von Sades Libertins für ihre Zwecke ungeeignet erklärt. Diese Inadäquatheit koinzidiert mit der Unfähigkeit, die Bewegung, also die Sinnlichkeit auszudrücken. „In *Juliette* nennt Sade selber den Grund: ‚Ach, eines Graveurs hätte es bedurft, um der Nachwelt dieses göttliche Bild der Wollust zu bewahren! Aber so rasch kommt der abschließende Sinnengenuss über unsere Akteure, dass der Künstler die Zeit nicht gefunden hätte, sie darzustellen. Der Kunst, die selbst ohne Bewegung ist, fällt es schwer, eine Handlung wiederzugeben, deren innersten Wesen die Bewegung ist‘.“<sup>102</sup>

Während sich der Masochismus der Kunst bedient, um eine Suspendierung des Realen durchzuführen, bedient sich der Sadismus im Gegenteil quantitativer, numerischer Mittel, um die Realität als Materie und Bewegung zu intensivieren, und ihr gleichzeitig jeden spirituellen, „übersinnlichen“ Charakter abzusprechen.

Während der Masochismus ein Akt der Verneinung als mythisch-einbildender Prozess ist, liegt dem Sadismus eine Negation des Realen als Delirium der spekulativen Ratio zugrunde. Die Welt wird auf ein reines Sexualobjekt reduziert, aber es ist nicht so sehr das Resultat, als vielmehr diese Reduzierung, die den Sadisten erregt. „In den *Hundertzwanzig Tagen* erklärt der Libertin, nicht die ‚Gegenstände, die hier sind‘ erregten ihn, sondern der Gegenstand, der nicht da ist, d.h. die ‚Idee des Bösen‘.“<sup>103</sup>

Es ist dieser Gegensatz, der den Gebrauch von Ausdrücken wie Delirium oder Wahnsinn in Bezug auf den Sadismus rechtfertigt.

Die spekulative Ratio entleert die Realität jedes geistigen Inhalts, aber dieser extreme triebhafte Materialismus erweist sich in Funktion einer Idee: „Der

---

<sup>102</sup> Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* (1980), S. 221.

<sup>103</sup> Ebenda, S. 182.

sadistische Held erscheint in diesem Zusammenhang als einer, der sich vornimmt, den Todestrieb (reine Negation) zu denken, und zwar im Form von Beweisführungen, der es aber nichts anders zustande bringt, als durch Vervielfachung und Verdichtung nur partiell negativer Triebregungen und Zerstörungen.“<sup>104</sup>

Das Phantasma des Sadisten tritt nicht an die Stelle der Realität, sondern es bedroht sie mit gewaltsamer Projektionskraft. Beschleunigung, Verdichtung, Wiederholung, Überbestimmung sind die formalen Merkmale des Sadismus: der suspensiven Wiederholung als masochistische Technik entspricht eine beschleunigende Wiederholung als Technik des Sadismus.

Deleuze schreibt: „Die Beschleunigung ist die Folge vervielfachter Opfer und Leiden.“<sup>105</sup> Vervielfachung der Szenen, Orgien als Geometrien der Körper, womöglich bis ins Unendliche in Spiegelbildern reproduziert.

Unter „Überbestimmung“ ist hingegen zu verstehen, dass sich die Eigenschaften (die Laster) der Libertins überlagern, ohne sich weiter um die Grenzen zu kümmern, die sie trennen, und so das gesamte Spektrum der „sexuellen Abweichungen“, vom Priapismus bis zur Impotenz, in einem einzigen Individuum vereinen.

Wenn die Wiederholung im Masochismus den Zweck hat, die Zeit zum Stillstand zu bringen, lässt sie hingegen im Sadismus die Zeit überstürzen. Der Masochist erlebt die Erwartung (des Todes, des Schmerzes, der Lust) in reinsten Form, während der Sadist dermaßen seiner Lust verfallen ist, dass er nicht einmal Zeit hat, die Erfahrung des Wartens zu machen. Aus diesem Grund ist der Sadismus nicht nur Wahn, sondern auch Apathie.

---

<sup>104</sup> Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* (1980), S. 185.

<sup>105</sup> Ebenda, S. 183.

Während der Masochist infolge einer Verneinung der Sinnlichkeit impotent ist, oder zur Impotenz neigt, hat die Impotenz des Sadisten ihre Ursache in einem Exzess von Sinnlichkeit: „Die Verdichtung nötigt die Gewalttätigkeit zu strenger Zucht gegen sich selbst: sie darf sich nicht nach Lust und Laune verausgaben.“<sup>106</sup>

Der Sadist verhindert ein für alle Mal den erotischen Moment schlechthin, den der Erwartung, der Entfernung, des Begehrens, der hingegen von Masochisten eternisiert wird. Man könnte folgerichtig behaupten, dass der Masochismus erotisch ist, der Sadismus hingegen pornographisch. Es wäre aber nicht korrekt, denn Deleuze spricht in Bezug auf Sade von Pornologie, nicht von Pornographie, und erkennt einen engen Zusammenhang zwischen Apathie und Pornologie: „Das ist die berühmte *Apathie* des Libertin, die Kaltblütigkeit des Pornologikers, welche Sade der erbärmlichen ‚Begeisterung‘ des Pornographen entgegensetzt.“<sup>107</sup>

Ich bin der Meinung, dass die Einstellung des Sadisten zur Sexualität als anti-ästhetisch beschrieben werden kann, im Gegensatz zur ästhetischen, ästhetisierenden, dezenten Haltung des Masochismus: der Sadist treibt die Sexualität bis zu ihrem äußersten Grad der Obszönität. Er muss nicht nur den Tod, sondern auch die Krankheit, den Schmutz, die Exkremente sexualisieren.

Nicht dass Koprophilie und andere ähnliche Neigungen ausschließlich den Sadismus betreffen, aber der Sadismus in seiner authentischsten Form kann nicht darauf verzichten: er muss alles sehen oder zeigen.

Wäre es also adäquater, von einer Ästhetik des Hässlichen, des Schrecklichen zu sprechen statt von einem anti-ästhetischen Element des Sadismus? Nein, denn sogar eine Ästhetik des Schrecklichen würde notwendigerweise einen gewissen

---

<sup>106</sup> Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* (1980), S. 183.

<sup>107</sup> Ebenda, S. 183.

Grad von Sublimation und Fetischismus implizieren, zwei Verhaltensweisen, die der Sadist verabscheut.

So wie das Wort „ästhetisch“ in Bezug auf den Masochismus mehrere Bedeutungen annimmt, gilt dasselbe für das Wort „anti-ästhetisch“ in Bezug auf den Sadismus. Auch in diesem Fall ergeben sich drei verschiedene Bedeutungen, und zwar hinsichtlich der Ästhetik (1) als Ästhetisierung, (2) als Kunsttheorie und (3) als Theorie der Sinnlichkeit.

In Bezug auf den ersten Punkt ist dem Werk Sades insofern ein anti-ästhetischer Charakter zuzuschreiben, als Sade jegliche Ästhetisierung ablehnt, jegliche geschönte, dezente Beschreibung, zugunsten einer unverschleierte Repräsentation der Perversion.

Das darf uns jedoch nicht dazu veranlassen, Sade eine Ästhetik des Morbiden, ein ästhetisches Gefallen an der Obszönität und Perversion zuzuschreiben, da es sich vielmehr um ein perverses Gefallen handelt, die Obszönität und die Perversion ohne jegliche ästhetische Schnörkel in ihrer erschreckenden Realität darzustellen.

Für Sade, für den Sadismus ist jede Sublimation verabscheuenswert, „unmoralisch“, feige. Das Schreiben kann in diesem Hinblick nur eine zu Papier gebrachte Weiterführung des Lebens sein, eine Intensivierung der Realität.

Zu diesem Thema schreibt Alberto Moravia in seinem *Vorwort* zu Sades Werk: “Sade non crede alla scrittura come qualche cosa di diverso dalla vita; né come a qualche cosa che sostituisca la vita. (...) A Sade, l’idea repressiva e sociale di sublimare il sesso in scrittura, vivendo casto e scrivendo gli amori altrui, sarebbe sembrata assurda.”<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Moravia, Alberto: *Prefazione*. In: D.A.F. de Sade: *Opere*. Milano: Mondadori 2006, S. XIII (meine Übersetzung: “Sade glaubt nicht an das Schreiben als etwas, das vom Leben verschieden ist; noch als etwas, das das Leben ersetzt (...). Sade wäre die repressive und soziale Idee, die

Also ein Realist? Gewiss, aber für Sade ist der Realismus weniger ein Ziel, ein philosophisches Thema, als vielmehr ein sexuelles Instrument, ein Mittel zur Erregung. Dasselbe gilt für seinen Rationalismus. Hierzu schreibt Moravia, während er Freud Sade gegenüberstellt: "Freud vuole che il tenebroso teatro sessuale sia illuminato dai riflettori della ragione; mentre Sade chiede alla ragione non già di illuminare il sesso ma di renderlo più potente e più sistematico."<sup>109</sup>

Und Deleuze selbst bemerkt dazu in *Sacher-Masoch und der Masochismus*: „Der Rationalismus ist dem Werk Sades keineswegs ‚aufgesetzt‘. Er musste bis zu der Idee eines der Vernunft immanenten Wahns gehen.“<sup>110</sup>

Den zweiten Punkt betreffend (Ästhetik als Theorie der Kunst und der künstlerischen Sensibilität), stellen der Rationalismus, der Realismus, der Materialismus und der Naturalismus von Sade den Kontrapunkt zu Masochs ästhetischem Kulturalismus dar. Während Masoch, wie Deleuze meint, allen Grund (d.h. ein erotisches Interesse) hat, an die Kunst und an die Kultur zu glauben, muss der sadistische Held jede Form von Kultur oder Kunst zerstören, um seinen eigenen Traum zu verwirklichen, d.h. eine Realität, in der es unmöglich ist zu träumen, die Augen zu schließen, zu phantasieren, weil alles Imaginäre, auch die extremste Phantasie schon Realität geworden ist. Dieses Werk der Demolierung findet sowohl auf spekulativer wie auch auf praktischer Ebene statt. Aber in beiden Fällen handelt es sich um eine Demonstration, oder besser gesagt um eine „Lust an der logischen Beweisführung.“<sup>111</sup>

---

Sexualität in der Literatur zu sublimieren, dabei keusch zu leben und die Lieben anderer zu schreiben, absurd erschienen“).

<sup>109</sup> Moravia: *Prefazione*. In: Sade: *Opere* (2006), S. XII (meine Übersetzung: „Freud will, dass das dunkle sexuelle Theater von den Reflektoren der Vernunft erleuchtet werde; während Sade von der Vernunft verlangt, die Sexualität nicht zu beleuchten, sondern sie mächtiger und systematischer zu machen“).

<sup>110</sup> Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* (1980), S. 182.

<sup>111</sup> Ebenda, S. 183-184.

Das heißt nicht, dass Sades Werke keine Kunstwerke sind, oder dass der Sadismus nicht eine unentwirrbare Verknüpfung von Leben und Kunst, Realität und Fiktion ist; es bedeutet, dass der Sadismus immer eine äußerste Spannung impliziert, eine unmenschliche Anstrengung: glauben zu können, dass man nicht kreierte, wenn man kreierte, nicht Kunst schafft, wenn man Kunst schafft, nicht träumt, wenn man träumt.

In Bezug auf den dritten Punkt: Wie empfinden die Helden Sades? Wenn das ästhetische Element des Masochismus eine Übersinnlichkeit impliziert, dann würde ich das, was das anti-ästhetische Element des Sadismus impliziert, als Hyper-Sinnlichkeit bezeichnen. In beiden Fällen geht es um eine Überschreitung der reinen Körperlichkeit, der reinen Empfindung; im Masochismus in Richtung eines Jenseits; im Sadismus hingegen konfiguriert sich die Überschreitung der Sinnesfähigkeit und der Fähigkeit der Lustempfindung als eine derartige Intensivierung dieser Fähigkeiten, dass sie in Apathie umschlagen, d.h. in die Unfähigkeit, irgendetwas zu fühlen. In diesem Sinn kann der Sadismus anti-ästhetisch genannt werden, obwohl er das Ästhetische, und zwar als Empfindung, zu seinem einzigen Objekt hat. Im Übrigen resultiert es kohärent: die einzige Modalität, mit der der Sadist mit den Objekten seines Begehrens interagiert, ist die Negation.

Und das ist auch der Grund, warum man, jedem Anschein zum Trotz, auch eine Askese des Sadisten anerkennen muss: seine Hingabe an die Perversion ist so bedingungslos, dass sie jedes reale Sexualziel übersteigt.

### 3.4. Das anti-juridische Element des Sadismus

In Bezug auf den juridischen Aspekt scheint es mir kohärent zu sein, dem Sadismus einen anti-juridischen Charakter zuzuschreiben. Der Masochismus legt dem Vertrag und dem Gesetz eine erotische Funktion bei, während sich der Sadismus nur jenseits der Legalität und des Konsenses erfüllen kann.

So wie die Beziehung, die der Masochismus mit dem Gesetz unterhält, von Deleuze auf den juridischen Kulturalismus von Masoch zurückgeführt wird, so ist die sadistische Verweigerung des Gesetzes auf den juridischen Naturalismus von Sade zurückzuführen: die Natur (wesensmäßig amoralisch und unmoralisch) als einziges denkbare Prinzip des Gesetzes. Um etwas Ähnliches in der zivilisierten Gesellschaft realisieren zu können, muss diese auf dieselbe Einrichtung des Gesetzes verzichten, und zwar zugunsten der Idee einer reinen Institution, d.h. der Anarchie als Institution. „Franzosen, noch eine Anstrengung, wenn ihr Republikaner sein wollt“<sup>112</sup>, schreibt Sade in *Die Philosophie im Boudoir*. Diese Anstrengung könnte mit dem identifiziert werden, was den Übergang vom Gesetz zu der Institution ermöglichen würde, die das Gesetz unnötig macht: „Je mehr Gesetze, desto weniger Institutionen (Monarchie und Despotismus), je mehr Institutionen, desto weniger Gesetze (Republik). Diese Vorstellung scheint Sade bis zu einem Punkt weitergetrieben zu haben, an dem sie in Ironie, oder vielleicht tiefsten Ernst umschlagen muss: welche Art könnten Institutionen sein, denen nur ein Minimum an Gesetzen und im Grenzfall gar keine Gesetze eigneten (...)? Sades ironische Antwort ist, dass unter diesen Bedingungen Atheismus, Verleumdung, Diebstahl, Prostitution, Inzest und Sodomie, selbst Mord, institutionalisierbar sind,

---

<sup>112</sup> D. A. F. De Sade, *Die Philosophie im Boudoir*, zitiert in: Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* (1980), S. 229.

ja geradezu das notwendige Objekt idealer Institutionen darstellt, sofern in diesen die Bewegung selber institutionalisiert sein soll.“<sup>113</sup>

Wenn die Beziehung des Masochisten zum Gesetz als humoristisch bezeichnet wird (Humor als Logik der Folgen), dann muss die des Sadisten ironisch genannt werden (Ironie als Logik der Prinzipien): „Das Gesetz wird also auf ein höheres Prinzip hin überschritten, doch ist dieses Prinzip nicht mehr ein Gutes, das begründet, sondern die Idee eines Bösen, ein höchstes Wesen der Bosheit, welches das Gesetz stürzt. Umstoßen des Platonismus und Umstoßen auch des Gesetzes.“<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* (1980), S. 229-230.

<sup>114</sup> Ebenda, S. 237.

### 3.5. Masochistisches und sadistisches Theater

Wenn es stimmt, dass die Literatur- und Kunstkritik tatsächlich den klinischen Blickpunkt auf die Perversionen korrigieren und vertiefen können, indem sie deren differenzielle Elemente und essenzielle Charakteristiken aufdecken, dann geschieht es, weil der Masochismus und der Sadismus zuinnerst ein Amalgam von Leben und Kunst, von Realität und Fiktion sind.

Und obwohl Deleuze explizit nur dem Masochismus einen dramatischen und theatralischen Charakter zuerkennt, glaube ich, dass diese Bestimmung auch für den Sadismus gültig ist, denn ist nicht das Theater die vollkommenste Verflechtung von Leben und Kunst, Realität und Fiktion?

Sowohl der Masochismus wie der Sadismus sind ihrem Wesen nach Theater, sei es, dass sich dieses auf der Bühne abspielt, auf den Seiten eines Buches, auf der Kinoleinwand oder im wirklichen Leben. Es handelt sich jedoch um zwei völlig verschiedene Formen von Theater. Der Masochismus ist ein Theater der klassischen Art, der Repräsentation, traditionell (was keineswegs seiner, in gewisser Hinsicht revolutionären Natur widerspricht: So wie der Masochismus das Gesetz umgeht und es damit zu einer Lustquelle macht, so befreit er sich aus der Komödie der Gesellschaft, indem er deren besonders theatralische Aspekte annimmt); oder er ist das genaue Gegenteil: Performance, Leben-Kunst.

David Ives hat zum Beispiel von Masochs *Venus im Pelz* eine Bearbeitung für die Bühne verfasst, und zwar mit der Idee, ein Stück über das Theater und nicht über den Masochismus zu schreiben („*Venus in fur* is a play about the theater“<sup>115</sup>).

---

<sup>115</sup> Perloff, Carey; Richard, Ellen (Hg.): *Words on plays. Venus in Fur*. American Conservatory Theater 2014, S. 9.

*Venus im Pelz* und die in ihr beschriebenen masochistischen Dynamiken werden zur Gelegenheit, über das Theater zu sprechen, was die Gültigkeit der deleuzianischen Intuition hinsichtlich des essenziell dramatischen Charakters, des Theaterhaften im Masochismus beweist.

Dieser Beweis ist noch überzeugender, wenn man daran denkt, dass Ives Bühnenbearbeitung in Roman Polanskis Hände gelangte, der sich in sie verliebte, ohne den Originaltext von Masoch zu kennen, und dazu auch erklärte, dass ihm die Welt und die Themen des Masochismus vollkommen fremd seien, wie aus dem folgenden Auszug eines Interviews mit dem Regisseur hervorgeht:

„-Are you familiar with the world of Sacher-Masoch?

-No, not at all.

-Is it a world which appeals to you?

-Not at all. I find it kind of funny. A friend showed me some Japanese sado-masochistic pornographic films. Crazy! To the point of being a little scary. I had no idea that so many people could be into these sorts of things.”<sup>116</sup>

Aber Polanski reflektiert gleichzeitig: “There is something in sado-masochism which is not dissimilar to theatre: you become a director in your own fantasies, you play a part, you get somebody else to play a part... That theatricality is something the film plays with, that play within a play: a place where domination and submission, theatre and real life, characters, reality and fantasy, all meet, switch places and blur boundaries...”<sup>117</sup>

Der Film *La Vénus à la fourrure* kann als ein unbewusstes Konzentrat des theatralischen Elements des Masochismus betrachtet werden: er spielt

---

<sup>116</sup> Festival de Cannes: *Interview with Roman Polanski*. In: *Venus in fur. A Roman Polanski film*: <https://cdn-media.festival-cannes.com> (10/04/2019)

<sup>117</sup> Ebenda.

ausschließlich in einem Theater, die Schauspieler spielen die Rollen von Schauspielern, die die Rollen von Severin und Wanda spielen.

Für die Performance als masochistische Kunst kann als absolut treffendes Beispiel das Werk von Marina Abramovic genannt werden. In den Performances von Abramovic geht es nicht darum, masochistische Situationen zu beschreiben oder vom Publikum interpretieren zu lassen, sondern vielmehr darum, die Künstlerin und das Publikum in eine masochistischen Beziehung zu involvieren, die durch einen Vertrag institutionalisiert und legalisiert wird (von der Künstlerin, vom Museum gestellte Bedingungen, etc.).

Die Gewalt ist oft im Blick des Publikums, aber sie kann auch physisch, konkret werden, wie in der berühmten Performance *Rhythm 0*<sup>118</sup>, in der die Künstlerin den Besuchern und den Besucherinnen überließ, nach ihrem Ermessen verschiedene Gegenstände an ihr und gegen sie anzuwenden, darunter auch Waffen und typisch auf den Masochismus zurückführbare Objekte.

In dieser Konzeption von Performance hört der Masochismus auf, repräsentiert zu sein, um unmittelbar Theater zu werden, ein unentwirrbares Amalgam von Realität und Fiktion; überdies findet er in der Verflechtung des künstlerisch-ästhetischen Elements mit der juristisch-institutionellen Komponente auch seinen reinsten Ausdruck.

Der Sadismus hingegen ist keine Performance, wohl aber Theater im Sinne der Postmoderne, vor allem Filmkunst. Ein Theater, das Theater sein will, aber jede Art von Theatralik ablehnt. Die Inszenierung muss derartig glaubwürdig sein, dass sie real erscheint, während der Masochist die Realität so sehr künstlich gestalten

---

<sup>118</sup> Vgl. Galansino, Arturo (Hg.): *Marina Abramovic. The cleaner*. (Kat. Ausst., Palazzo Strozzi, Florenz 2018/2019), Venedig: Marsilio Editori 2018, S. 102.

will, bis sie Theater wird: „Der Masochist muss glauben, er träume, selbst wenn er nicht träumt (...). Sade muss glauben, er träume nicht, selbst wenn er träumt.“<sup>119</sup>

Der Masochismus ist „plastisches Theater“ oder Performance; der Sadismus ist Theater der Bewegung, Film.

In der Wirklichkeit will der Masochist in einer derart künstlichen Situation leben, dass es den Anschein erweckt, nicht etwas Falsches, sondern etwas Ideales zu sein, etwas was jenseits der sinnlichen Welt und der alltäglichen Farce der Existenz besteht. In der masochistischen Kunst und Fiktion geht es darum, etwas Künstliches zu schaffen, ein Theater der Repräsentation, das die Repräsentation umgeht; oder es geht im Gegenteil darum, Leben und Kunst in der Performance zu vermengen. Die Performance verkörpert bestens diesen essenziellen Aspekt des Masochismus: seine ästhetische, künstlerische Natur, dank der sich Kunst und Leben schließlich notwendigerweise vermischen bzw. sich decken.

Beim Sadismus geht es um etwas ganz Anderes. Auch der Sadist vertauscht, bzw. will Realität und Fiktion vertauschen, aber seine Fiktion ist alles andere als ästhetisch oder künstlerisch, auch im Fall der Kunst selbst. Sade als Erster ist sich dessen bewusst, sich durch eine Form der Kunst auszudrücken und verachtet auch sprachliche und erzählerische Virtuositäten nicht, aber in der Welt, die er beschreibt, oder besser gesagt evoziert, darf nichts zensuriert werden, alles muss bis ins anstößigste Detail gezeigt werden.

Der Masochist will über die Welt hinaus sehen, über das Fleisch hinaus leben. Der Sadist will die Lust bis zum äußersten, bis zum Tod genießen, er will alles, bis zum Wahn, sehen. Paradoxerweise kann man sagen, dass der Selbsterhaltungstrieb des Masochisten wesentlich ausgeprägter ist als der des Sadisten.

---

<sup>119</sup> Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* (1980), S. 223-224.

Der Masochismus ist Theater der Transzendenz; der Sadismus Theater des Wahnsinns, Irrenanstalt-Theater.

Im Sinne der Terminologie von Deleuze: der Masochismus ist ein mythisches Theater, mythischer Ausdruck des Todestribs, der Bindung, die Thanatos zur Wiederholung und Verkleidung hat. Da der Todestrieb in der Erfahrung nie gegeben ist, wird er vom masochistischen Theater als eine Transzendenz evoziert, als ein Jenseits, das nur insoweit gegenwärtig gemacht wird, als es erwartet, suspendiert ist. Der Sadismus ist spekulatives Theater. Der Todestrieb findet hier seinen sozusagen zufälligen Ausdruck. Denn was ist ungeeigneter, das Unergründliche, das, was nie in der Erfahrung gegeben ist, zu erfassen, als die spekulative Ratio? Es stimmt, dass sowohl Freud wie auch Deleuze sowohl dem spekulativen als auch dem mythischen Vorgehen die Möglichkeit zuerkennen, die Grenzen einer rein empirischen Erforschung der Psyche zu überschreiten, aber genau betrachtet weist Deleuzes transzendente Forschung im Grunde auf ein Ungenügen der Philosophie, und folglich des spekulativen Denkens hin. Nach den wissenschaftlich-empirischen und philosophisch-transzendentalen Stadien ist ein drittes Stadium notwendig, das man in weiteren Sinn als performativ definieren könnte, als unmittelbare Kopräsenz von Realität und Fiktion, Leben und Kunst (als unmittelbare Präsentation und nicht als Repräsentation).

In diesem Sinn sind Masochismus und Sadismus essenziell Theater, was auch Deleuze implizit behauptet: im Sadismus und Masochismus wird das Maskenspiel, das die Wiederholung ist, bis zum äußersten gespielt, bis zu den extremsten Folgen, bis die Wahrheit als Maske demaskiert wird.

Von daher die Askese des Masochisten, sein Aufstieg zum Himmel, und von daher der Wahnsinn des Sadisten, sein Abstieg zur Unterwelt.

Während der Masochist von Anfang an eine geistige Beziehung zum Tod unterhält, sich mit seiner Absenz auseinandersetzt und seine Präsenz erwartet, nimmt

hingegen der Sadist die spirituelle Natur des Todes nur als Bestrafung für seine irdische und fleischliche Hybris wahr. Während es sich beim Masochismus um eine Art heiliger Manie handelt, geht es beim Sadismus um einen wahren entheiligenden Wahn. Der Sadist will die absolute Materialität des Lebens beweisen und demonstriert indessen die Spiritualität des Todes. Zufällig (Delirium als Folge eines Exzesses von Klarheit) inszeniert er den Todestrieb als spirituelle Macht der Wiederholung und der Verkleidung.

Das sadistische Theater ist das Gegenteil eines Theater der Repräsentation, der Vermittlung: es ist reine Bewegung, reine Körperlichkeit, reine Empfindung. Aber diese Bewegungen, diese Körper, seien sie noch so orgiastisch, chaotisch und gewalttätig, richten sich an den Geist.

In *Differenz und Wiederholung* spricht Deleuze von Theater bezüglich der Philosophien von Kierkegaard und vor allem von Nietzsche: „Kierkegaard und Nietzsche gehören zu denjenigen, die die Philosophie um neue Ausdrucksmittel bereichern. Mit Blick auf sie spricht man gerne von einer Überschreitung der Philosophie. Was nun in ihrem gesamten Werk verhandelt wird, ist die Bewegung. Hegel werfen sie vor, bei der falschen Bewegung, bei der abstrakten logischen Bewegung, d.h. bei der „Vermittlung“, stehenzubleiben. Sie wollen die Metaphysik in Bewegung, in Gang setzen. Sie wollen sie zur antreiben. Es genügt ihnen folglich nicht, bloß Tat eine zu unmittelbaren Taten neue Repräsentation der Bewegung vorzulegen; die Repräsentation ist bereits Vermittlung. Es handelt sich im Gegenteil darum, im Werk eine Bewegung zu erzeugen, die den Geist außerhalb jeglicher Repräsentation zu erregen vermag; es handelt sich darum, aus der Bewegung selbst - und ohne Zwischenschritt - ein Werk zu machen; die mittelbaren Repräsentationen durch direkte Zeichen zu ersetzen; Schwingungen, Rotationen, Drehungen, Gravitationen, Tänze oder Sprünge auszudenken, die den

Geist direkt treffen. Dies ist die Idee eines Theatermanns, eines Regisseurs - seiner Zeit voraus.“<sup>120</sup>

Wenn wir Schwingungen mit Erregungen ersetzen, Tänze mit Orgien und Foltern, Sprünge mit Orgasmen und Tötungen, dann sehen wir, wie der Sadismus (von Sades Büchern bis zu den realen sadistischen „Szenen“) auf vollkommene Art die deleuzianische Konzeption eines zeitgenössischen und anti-repräsentativen Theaters verkörpert: “Das Theater ist die reale Bewegung; und aus allen Künsten, die es verwendet, gewinnt es die reale Bewegung.”<sup>121</sup>

Es überrascht also nicht, dass der Sadismus sehr oft seinen Ausdruck im Film findet: Gerade im Film zeigt sich die Differenz zwischen Momentbildern (die abstrakt bemessene Bewegung, die einer mathematischen Interpretation der Zeit entspricht) und Bewegungsbildern (die reale Bewegung, die dem bergsonianischen Begriff der Zeit als Dauer entspricht). In *Das Bewegungsbild. Kino 1* schreibt Deleuze: “Die Objekte oder Teile eines Ensembles können wir als *unbewegte Schnitte* ansehen; allerdings vollzieht sich die Bewegung zwischen solchen Schnitten und führt die Objekte oder Teile auf die Dauer eine sich wandelnden Ganzen zurück; sie gibt also die Veränderung des Ganzen im Verhältnis zu den Objekten wieder, sie ist selbst ein *Bewegungsschnitt* der Dauer.”<sup>122</sup>

Der Masochismus will jede Bewegung vermeiden und zu diesem Zweck muss er die Illusion der Ewigkeit, des Stillstands schaffen, also Momentbilder verewigen; tatsächlich zeigt sich oft in Filmen, die sich ernsthaft mit dem Thema des Masochismus auseinandersetzen, eine eher theatralische Inszenierung klassischer, plastischer, malerischer Art als eine effektiv filmische.

---

<sup>120</sup> Deleuze, *Differenz und Wiederholung* (1992), S. 24.

<sup>121</sup> Ebenda, S. 26.

<sup>122</sup> Deleuze, Gilles: *Kino 1. Das Bewegungsbild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 26.

Der Sadismus ist indessen ausschließlich an der Bewegung interessiert und aus diesem Grund erweist sich der Film als ein außerordentlich gut geeignetes Mittel, um diesen wiederzugeben.

Dazu kommt der Aspekt der Photographie. Obwohl der Film Bewegungsbild ist, ist er auch photographisches Bild. Die Photographie hat einerseits ein masochistisches Potenzial, da sie ein Bild festhält, andererseits hat sie ein sadistisches Potenzial, das durch den grausamen Realismus gegeben ist, mit dem sie ihr Objekt treffen kann.

Es gibt eine Richtung des Horrorfilms, die *torture-porn* genannt ist: So wie in der Pornographie der Sex in allen Einzelheiten und ohne Zensur gezeigt wird, werden in den *torture-porn*-Filmen die Gewalt und der Sadismus mit einer großen Fülle von Details dargestellt.

Dieses Genre verdient die Bezeichnung „sadistisch“, kann aber auch als „sadianisch“ definiert werden; tatsächlich greifen die *torture-porn* sehr oft, bewusst oder unbewusst, typische Handlungen von Sades Erzählungen auf: eine minutiöse Suche nach den Opfern vonseiten der üblichen „Libertins“; die Versammlung der Opfer an einem Ort; die physische und psychologische Zerstörung der Opfer bis zur Klimax der Gewalt.

Es gibt auch viele Filme, die, mehr oder weniger offensichtlich, zu den Werken desselben De Sade oder zu Ereignissen seiner Biographie zurückkehren. Besonders zahlreich sind jene Filme, die die Inhaftierungen Sades in Vincennes, in der Bastille, in Charenton zum Thema haben oder von ihnen inspiriert sind (zum Beispiel *Marat-Sade* von Peter Brook, nach dem Theaterstück von Peter Weiss, in dem der Marquis Theatervorstellungen mit den Patienten der Irrenanstalt von Charenton als Schauspieler inszeniert; *Šílení*, von Jan Švankmajer, *Marquis* von Henri Xhonneux), die ebenfalls eine Haft-Irrenanstalt zum Theater machen, um dort sadistische und sadianische Geschichten zu inszenieren.

In diesen Filmen, besonders in *Šílení*, offenbart der Sadismus eine ebenso theatralische Natur wie der Masochismus, und zugleich manifestiert sich der Nexus zwischen Verstand und Wahnsinn, Nexus, der den spekulativen Modus zur Erfassung des Todestrieb charakterisiert. Die Irrenanstalt wird zum Abbild jener von De Sade erträumten Institution der permanenten Bewegung und Unmoral und gleichzeitig zum Abbild einer Irrenanstalt-Gesellschaft, in der man nicht gesund sein kann, ohne krank zu sein.

Der Sadismus erscheint in seiner Essenz als Irrenanstalt-Theater, als ein Theater der Körper-Puppen, wie im wunderbaren *Marquis*, der im Gefängnis der Bastille spielt, wo alle Personen Tiermasken tragen: die irre und instabile Brücke zwischen der Maske und dem Tier, zwischen dem Theater und der Wollust, zwischen der Kunst und dem Instinkt.

Zum Schluss: Deleuze schreibt, dass der Tod die letzte Form des Problematischen ist, das seinerseits wieder nur die Unmöglichkeit eines Begriffs der letzten Ursache ist, die Travestie als Wahrheit des Nackten.

Es scheint mir kohärent mit Deleuzes Gedanken zu sein, diese ursprüngliche Maske als letzte Form des Theatralischen zu definieren und das Problematische als Äquivalent des Theatralischen zu betrachten.

Im Abschnitt *Die Wiederholung und das Unbewusste* in *Differenz und Wiederholung* schreibt Deleuze: „Nach Freud kennt das Unbewusste drei entscheidende Dinge nicht: das Nein, den Tod und die Zeit Und dennoch geht es im Unbewußten nur um die Zeit, den Tod und das Nein. Heißt das bloß, sie werden agiert, ohne vorgestellt zu werden? Mehr noch; das Unbewußte kennt das Nein nicht, weil es vom (Nicht)-Sein der Probleme und Fragen lebt, nicht aber vom Nicht-Sein des Negativen, das nur das Bewußtsein und seine Vorstellungen [représentations] affiziert. Es kennt den Tod nicht, weil sich jede Vorstellung des

Todes auf den inadäquaten Aspekt bezieht, während das Unbewußte die Rückseite erfaßt, das andere Gesicht aufdeckt.“<sup>123</sup>

Der Tod kann nicht repräsentiert werden, weil er das Prinzip jeder Repräsentation ist, die ursprüngliche Maske. Das (Nicht)-Sein des Problematischen ist das (Nicht)-Sein des Theatralischen, die gesichtslose Maske. Und da Sadismus und Masochismus Modi zur Erfassung des Todestriebs, genauer gesagt zur Erfassung der Beziehung zwischen dem Tod, der Wiederholung und der Verkleidung sind, resultiert daraus, dass sie theatralische Modalitäten sind, und das findet seine Bestätigung in der Betrachtung der Weiterentwicklung des Sadismus und des Masochismus im Bereich der zeitgenössischen Kunst, im eigentlichen Theater bis hin zu den Performances und zur Filmkunst.

Eine Präzisierung: die Gegebenheit, dass der Tod als letzte Form des Theatralischen ein Inhalt des Unbewussten ist, impliziert nicht, dass das Unbewusste als ein Theater interpretiert werden soll (auf diese Assimilation des Unbewussten an ein Theater fokussiert sich die Kritik an der freudianischen Psychoanalyse in *Anti-Ödipus*). Im Gegenteil, die Repräsentation gehört dem Bewusstsein an, und nur für das Bewusstsein repräsentiert die Maske etwas oder jemanden; im Unbewussten ist eher die letzte (leere) Form jeder Repräsentation zu finden.

---

<sup>123</sup> G. Deleuze, *Differenz und Wiederholung* (1992), S. 151.

## Schluss

Ziel dieser Arbeit war die Thematisierung des Problems des Todestribs und der zentralen Bedeutung, die ihm in Deleuzes Philosophie, besonders in ihrer ersten Phase, zukommt. Die erreichten Ergebnisse können folgendermaßen zusammengefasst werden:

Die Psychoanalyse stellt das Problem des Todestribs, indem sie die Hegemonie des empirischen Lustprinzips im psychischen Leben in Frage stellt. Das Problem tritt mit der Beobachtung jener psychischen Phänomene auf, in denen sich die Wiederholung aus ihrer Bindung zur Lust zu befreien scheint.

Die philosophische Forschung, als transzendente Forschung verstanden, nach Deleuze von Freud selbst in *Jenseits des Lustprinzips* vorgenommen, „löst“ das von der Psychoanalyse gestellte Problem, indem sie den Todestrieb als transzendentes Prinzip jenseits des empirischen Lustprinzips sowie als positives ursprüngliches Prinzip für die Wiederholung bestimmt.

Die Tatsache, dass Deleuze den Todestrieb als ursprüngliches Prinzip der Wiederholung identifiziert, die ihrerseits den zutiefst vitalen Aspekt der Existenz darstellt (Wiederholung als Kreation und Differenz), steht mit der nietzschianischen Inspiration des philosophischen Projekts von Deleuze im Einklang: die Dichotomie von Leben und Tod als letztes Vorurteil der Philosophen.

Auch wenn der Todestrieb durch die transzendente Forschung bestimmt wird, ist er nicht auf eine philosophische Kategorie beschränkt: da es sich um ein transzendentes, in der sinnlichen Erfahrung nie gegebenes Prinzip handelt, kann der Todestrieb nach Meinung von Deleuze nur spekulativ im Sadismus oder mythisch im Masochismus begriffen werden.

Wie dem Text *Sacher-Masoch und der Masochismus* zu den Werken von Sade und Masoch zu entnehmen ist, wird der Todestrieb nur durch spezifische Techniken der Wiederholung (die forcierende Wiederholung im Sadismus, die suspensive Wiederholung im Masochismus) in seinem eigentlichen Sinn erfasst.

Beispiele dieser perversen Wiederholung sind nicht nur in den von Deleuze analysierten Werken von Sade und Masoch zu finden, sondern auch, wie ich im abschließenden Teil meiner Arbeit gezeigt habe, in diversen Formen zeitgenössischer Kunst, im Besonderen im Bereich des Theaters, des Films und der performativen Kunst.

Das Problem des Todestriebs findet also in den Perversionen sein ihm eigenes Zentrum, aber auch seine eigene extreme Grenze. Ein solches Ergebnis stellt dieselben Begriffe von Krankheit und Gesundheit radikal in Frage: wenn Sade und Masoch aus klinischer Sicht nicht anders als krank angesehen werden können, so sind sie zugleich die besten Ärzte des Sadismus und Masochismus (und des Todestriebs).

„Man schreibt nicht mit seinen Neurosen. Die Neurose, die Psychose öffnen dem Leben keinen Weg, sie sind vielmehr Zustände in die man verfällt, wenn der Prozess unterbrochen, behindert, blockiert ist. Die Krankheit ist nicht Prozess, sondern dessen Abbruch, wie im ‚Fall Nietzsche‘. Darum ist der Schriftsteller auch kein Kranker, sondern Arzt, Arzt seiner selbst und der Welt. Die Welt ist die Gesamtheit der Symptome, in denen die Krankheit mit dem Menschen verschmilzt. Die Literatur erscheint dann als ein Werk der Gesundheit: Nicht dass der Schriftsteller zwangsläufig eine große Gesundheit besitzen würde (es herrscht hier dieselbe Doppeldeutigkeit wie in der Athletik); er genießt vielmehr eine unwiderstehliche kleine Gesundheit, die daher rührt, dass er Dinge gesehen und gehört hat, die allzu groß, allzu mächtig für ihn sind, ihm den Atem verschlagen und

ihn erschöpfen, wenn er sie durchlebt – wobei sie ihm dennoch Werdensprozesse gewähren, die im Bann einer üppigen Gesundheit unmöglich gewesen wären.“<sup>124</sup>

Dieser Ausschnitt aus dem Text von Deleuze *Kritik und Klinik*, erschienen 1993, der auch eine *Représentation de Masoch* enthält, ist exemplarisch für die Literatur von Sade und Masoch geeignet und beweist, dass Deleuze die schon in *Sacher-Masoch und der Masochismus* dargelegte Idee eines Ineinandergreifens von literarischer Kritik und Klinik nicht aufgegeben hat.

Der Grund, warum Sade und Masoch als Künstler zu betrachten sind, liegt darin, dass sie nicht mit ihren eigenen Neurosen und Psychosen schreiben; vor allem schreiben sie nicht mit ihren Perversionen: Sadismus und Masochismus erhalten vielmehr dank dieser Autoren einen Namen und eine Symptomatologie.

Sade und Masoch sind als Künstler zu betrachten, als Pornologen und nicht als Pornographen, da ihre Literatur ein „Werk der Gesundheit“ ist.

Offensichtlich kann sich die Kritik nicht mehr ausschließlich auf die Literatur beschränken, sondern sie muss bis zu der ästhetischen und formalen Kritik jener realen Lebensformen expandieren, die Sadismus und Masochismus im Laufe der Zeit geworden sind. Zwischen diesen beiden extremen Punkten, zwischen der Literatur und dem Leben befinden sich alle anderen Ausdrucksformen, von denen im Besonderen das Theater, der Film und die Performance hervorstechen.

Mit dieser Arbeit ließ sich einerseits, auf der Basis der Philosophie von Deleuze, die Inadäquatheit sowohl der empirischen Forschung wie auch der philosophischen Spekulation zeigen, wenn es darum geht, die tiefsten und komplexesten Aspekte der Psyche zu erfassen, andererseits die Notwendigkeit eines

---

<sup>124</sup> Deleuze, Gilles: *Kritik und Klinik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 14.

künstlerisch-performativen Ansatzes und eines Ineinandergreifens von Kritik und Klinik.

Da diese Arbeit auf der Ebene der reinen Spekulation bleibt, auch wenn sie ihre Insuffizienz anzeigt, würde eine ideale Weiterentwicklung in der Schaffung eines Raumes bestehen, in dem es möglich wäre, die Thematik des Sadismus und Masochismus, und allgemein der Beziehung von Sexualität und Perversion mit Methoden zu erforschen, die effektiv performativ sind.

Auch in Deleuzes philosophischem Werdegang erkennt man in Bezug auf den Masochismus einen Übergang von der in dieser Arbeit dargelegten Konzeption zu einer radikal performativen und anti-psychoanalytischen Idee.

In *Tausend Plateaus* wird das Thema des Masochismus in Beziehung zu dem (Nicht-) Begriff des organlosen Körpers behandelt: „Wo die Psychoanalyse sagt: Halt, findet euer Selbst wieder!, müßte man sagen: Gehen wir noch viel weiter, wir haben unseren oK noch nicht gefunden, unser Selbst noch nicht genügend abgebaut.“<sup>125</sup>

Der Masochist konzipiert einen organlosen Körper: „er läßt sich von seinem Sadisten oder seiner Nutte die Augen, den Anus, die Harnröhre, die Brüste und die Nase zunähen, er läßt sich aufhängen, um die Funktion der Organe zu stoppen, die Haut abziehen, als ob die Organe an der Haut hingen, in den Arsch ficken und würgen, damit alles verschlossen ist.“<sup>126</sup>

Auch hier, wie in *Sacher-Masoch und der Masochismus*, ist die Verbindung von Schmerz und Lust nur der oberflächliche Aspekt des Masochismus: „Das Leiden des Masochisten ist der Preis, den er zahlen muß, nicht um Lust zu gewinnen, sondern um die Pseudo-Bindung des Begehrens an die Lust als äußeren Maßstab

---

<sup>125</sup> Deleuze Gilles, Guattari Félix: *Kapitalismus und Schizophrenie 2. Tausend Plateaus*. Berlin: Merve Verlag 1992, S. 207.

<sup>126</sup> Ebenda, S. 207.

zu lösen. (...) Der Masochist bedient sich des Leidens als Mittel zur Schaffung eines organlosen Körpers und zur Freisetzung einer Konsistenzebene des Begehrens.“<sup>127</sup>

Aber während Deleuze in *Sacher-Masoch und der Masochismus* das imaginative, suspensive, phantastische Element in den Mittelpunkt des Masochismus stellt, wird hingegen in *Tausend Plateaus* behauptet, dass die Phantasien des Masochisten keineswegs solche sind, sondern vielmehr zu „performende“ Experimentierprogramme: „Das ist kein Phantasma, sondern ein Programm: es gibt einen wesentlichen Unterschied zwischen der psychoanalytischen Interpretation des Phantasmas und dem anti-psychoanalytischen Experiment des Programms. Zwischen dem Phantasma, der selber zu interpretierenden Interpretation, und dem Programm als Antrieb zum Experimentieren. Der oK ist das, was übrigbleibt, wenn man alles entfernt hat. Und was man entfernt, ist eben das Phantasma, die Gesamtheit von Signifikanzen und Subjektivierungen.“<sup>128</sup>

Deleuze legt also den Akzent immer mehr auf die Äußerlichkeit der Perversion, auf deren experimentellen und performativen Charakter, als auf jene Repräsentationen, die an eine unergründliche Imagination und Innerlichkeit gebunden sind.

Diese Zuspitzung der anti-psychoanalytischen Komponente, die mit der progressiven Politisierung der Philosophie von Deleuze einhergeht, charakterisiert genau genommen allgemein seine nach *Differenz und Wiederholung* erschienenen Arbeiten.

Das Interesse für die freudianische Psychoanalyse ist immer mehr polemischer Natur; auch in *Sacher Masoch und der Masochismus* und in *Differenz und Wiederholung* ist der kritische Aspekt eindeutig vorhanden, aber in diesen Texten wird Freud (besonders als Autor von *Jenseits des Lustprinzips*) in erster Linie als

---

<sup>127</sup> Deleuze, Guattari: *Tausend Plateaus* (1992), S. 213.

<sup>128</sup> Ebenda, S. 208-209.

positives Beispiel für eine transzendente Erforschung der Psyche in Betracht gezogen. Somit bewahrt der Gedanke des Todestribs als transzendentales Prinzip, wenn auch überholt, seinen inneren Wert gerade dank seines rein philosophischen, spekulativen Charakters: Der Todestrieb ist nicht messbar, quantifizierbar; im Unterschied zu Eros ist Thanatos nicht wahrnehmbar, was jedoch nicht bedeutet, dass er nicht denkbar ist.

Wenn also diese Arbeit einerseits ihre ideale Weiterentwicklung in Richtung eines experimentellen, künstlerischen und performativen Ansatzes sieht, könnte sie andererseits auch eine Vertiefung im spekulativen Bereich finden.

## Literaturverzeichnis

De Bolle, Leen: *Deleuze's Passive Syntheses of Time and the Dissolved Self*. In: ders. (Hg.): *Deleuze and psychoanalysis: philosophical essays on Deleuze's debate with psychoanalysis*. Leuven: University Press 2010, 131-156.

Deleuze, Gilles: *From Sacher-Masoch to Masochism*. In: *Angelaki. Journal of theoretical humanities*. Jg. 9, Nr.1, April 2004.

Deleuze, Gilles: *Nietzsche und die Philosophie*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1991.

Deleuze, Gilles: *Sacher Masoch und der Masochismus*. In: Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1980, 163-281.

Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. München: Wilhelm Fink Verlag 1992.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Kapitalismus und Schizophrenie 1. Anti-Ödipus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.

Deleuze, Gilles: *Ein Manifest weniger*. In: Karlheinz Barck (Hg.): *Asthetische Wahrnehmung heute*. Leipzig: Reclam 1990, 379-405.

Deleuze Gilles, Guattari, Félix: *Kapitalismus und Schizophrenie 2. Tausend Plateaus*. Berlin: Merve Verlag 1992.

Deleuze, Gilles: *Kino 1. Das Bewegungsbild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

Deleuze, Gilles: *Kritik und Klinik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

Festival de Cannes: *Interview with Roman Polanski*. In: *Venus in fur. A Roman Polanski film*: <https://cdn-media.festival-cannes.com> (10/04/2019)

Freud, Sigmund: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. In: *Gesammelte Werke*. Bd.5. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1968.

Freud, Sigmund: *Triebe und Triebchicksale*. In: Anna Freud u.a. (Hg.): *Gesammelte Werke*. Bd.10. London: Imago 1949.

Freud, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips*. In: *Gesammelte Werke*. Bd.13. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1967.

Freud, Sigmund: *Das Ich und das Es*. In: *Gesammelte Werke*. Bd.13. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1967.

Freud, Sigmund: *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*. In: Anna Freud u.a. (Hg.): *Gesammelte Werke*. Bd.10. London: Imago 1949.

Galansino, Arturo (Hg.): *Marina Abramovic. The cleaner*. (Kat. Ausst., Palazzo Strozzi, Florenz 2018/2019), Venedig: Marsilio Editori 2018.

Kazarian, Edward P.: *The Revolutionary Unconscious : Deleuze and Masoch*. Board of Regents, University of Wisconsin System, 2010.

Krafft-Ebing, Richard von: *Psychopathia sexualis*. Stuttgart: Verlag von Ferdinand Enke 1894.

Marx, Karl: *Texte zu Methode und Praxis 2. Pariser Manuskripte*. Hrsg. von Günther Hillmann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1966.

Moravia, Alberto: *Prefazione*. In: D.A.F. de Sade: *Opere*. Milano: Mondadori 2006.

Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral*. In: *Sämtliche Werke*. Bd.5. München: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter 1980.

Perloff, Carey; Richard, Ellen (Hg.): *Words on plays. Venus in Fur*. American Conservatory Theater 2014.

Sacher-Masoch, Leopold von: *Venus im Pelz*. Frankfurt am Main : Insel Verlag 1980.

Sade, D.A.F. de: *Die Philosophie im Boudoir*. In: Marion Luckow (Hg.): *Ausgewählte Werke. Bd.3*. Hamburg: Merlin Verlag 1962.

Sade, D.A.F. de: *Die Geschichte der Juliette*. In: Marion Luckow (Hg.): *Ausgewählte Werke. Bd.3*. Hamburg: Merlin Verlag 1962.

Sade, D.A.F. de: *Die 120 Tage von Sodom*. In: Marion Luckow (Hg.): *Ausgewählte Werke. Bd.1*. Hamburg: Merlin Verlag 1962.

Somers-Hall, Henry: *Deleuze, Freud and the Three Syntheses*. In: ders. (Hg.): *Deleuze and Guattari Studies*, Jg.11, Nr.3, August 2017. Edinburgh University Press, 297-327.

## Abstract (Deutsch)

Der freudianische Todestrieb spielt eine zentrale Rolle in der Beziehung zum Begriff der Wiederholung, der von Deleuze in seinem klassischsten und repräsentativsten Text, *Differenz und Wiederholung*, ausgearbeitet wurde. Hier steigt der Todestrieb als psychoanalytische Kategorie zu einem philosophischen Begriff auf: Ausgehend von den in *Jenseits des Lustprinzips* von Freud angestellten Überlegungen wird der Todestrieb als transzendentes Prinzip der Psyche interpretiert, sowie als ursprüngliches positives Prinzip für die Wiederholung.

Ziel dieser Arbeit ist es, die Relevanz des Nexus Tod-Wiederholung in der ersten Phase der Philosophie Deleuzes hervorzuheben und zu explizieren; eine Relevanz, die oft vernachlässigt wird, und zwar aufgrund des rein vitalistischen Charakters, der im Allgemeinen der deleuzianischen Philosophie zugeschrieben wird. Aber gerade diese Spannung zwischen Leben und Tod, zwischen Kreation und Untätigkeit, zwischen Differenz und Wiederholung scheint Deleuzes Gesichtspunkt am besten widerzuspiegeln.

Dieser anti-dichotomische Charakter geht bei Deleuze mit einem klar interdisziplinären Ansatz einher: In *Differenz und Wiederholung* wird der Todestrieb rein philosophisch erörtert, in dem Text *Sacher-Masoch und der Masochismus* wird er im Bezug zur Kunst, im Besonderen zur Literatur, behandelt. Die Werke von De Sade und Sacher- Masoch erweisen sich als Ausdrucksformen des Todestriebs, die eine als eine spekulative, die andere als eine mythische, und zeigen die Möglichkeit neuer Relationen zwischen der künstlerisch-performativen und der psychoanalytisch-klinischen Perspektive. Aus diesem Grund schließt die Arbeit mit dem Versuch, das deleuzianische Projekt fortzusetzen, indem Deleuzes Reflexionen auf zeitgenössische Formen von Sadismus und Masochismus in der Kunst ausgedehnt werden.

## Abstract (Englisch)

Freud's death drive has a central place in the concept of repetition developed by Deleuze in *Difference and Repetition*. Here the psychoanalytical concept of the death drive becomes a philosophical concept: Deleuze provides a reading of Freud's *Beyond the Pleasure Principle* in which he defines the death drive as the transcendental principle of the psyche and as the original positive principle for repetition.

The aim of this thesis is to underline and to clarify the importance of the relation between death and repetition in the first phase of Deleuze's philosophy, an importance that is often neglected because of the purely vitalistic character that is usually attributed to the philosophical project of Deleuze. However, this very tension between life and death, creation and inertia, difference and repetition seems to reflect mostly Deleuze's point of view.

Deleuze combines this anti-dichotomic account with a highly interdisciplinary method: whereas the death drive receives in *Difference and Repetition* a purely philosophical analysis, it is discussed in *Masochism: Coldness and Cruelty* in relation to art, to literature in particular. Deleuze sees the works of Sade and Masoch as expressions (respectively speculative and mythical) of the one and drafts the possibility of new relations between artistic-performative and psychoanalytical-clinical accounts. For this reason, this thesis ends with the attempt to continue Deleuze's project extending his thoughts to contemporary forms of sadism and masochism in art.